Das junge Deutschland

Erster Jahrgang Nr. 6.

Vierter Jahrgang der Blätter des Deutschen Theaters

Die Religion der Erkenntnis und der Liebe

Von Rudolf Pannwitz

Religion ist Verehrung des Lebens selbst, Hingabe ans Leben selbst, Liebe zum Leben selbst. Sie ist der Triumph des Lebens selbst auch im einzelnen Leben übers einzelne Leben. Damit befreit sie alles Gebundene und führt hinaus über die Individuation. Alsbald bindet sie wiederum das Befreite und führt zurück zur Individuation. Denn das Leben selbst läßt sich getrennt vom einzelnen Leben nicht erschöpfen: das Unbedingte ist nicht das Überwirkliche sondern die Hälfte des Wirklichen. So verinnigt und verewigt die Religion jede Individuation, deren lebenmindernde Schranke sie durch sich — das ganze Leben — überwunden hat, deren lebenmehrende Einzigkeit sie mit sich — dem ganzen Leben — erfüllt. Sie macht jedes Dasein zum Gleichnis und wiederum jedes Gleichnis zum Dasein, Dasein und Gleichnis im Größten eins.

Alle geschichtlichen Religionen haben dies als tiefsten Trieb und dessen einen reichen Anteil. Aber sie verhalten sich zur Religion selbst wie das einzelne Leben zum Leben selbst. Auch in jeder Religion muß die Religion selbst über die einzelne Religion triumphieren. Alle geschichtlichen Religionen sind eins als Religion, sind aber verschieden und sogar sich feindlich als einzelne Verhältnisse zum Leben. Ihre Einheit und ihre Spaltung ist erkennbar, sie sind, am ganzen Umfang und der ganzen Fülle des Lebens gemessen, als Arten Stufen und Werte beurteilbar und in eine Überreligion überwindbar.

Alle Religionen enthalten Ekstase und Mystik, Mythos und Symbol, Kultus und Ethik. Dies sind typische Manifestationen, gleichsam Urphänomene. Wie sie entwicklungsmäßig auf- oder auseinander folgen, wie sie lebendigerweise miteinander sich verschlingen, das ist ein kompliziertestes Chaos und eine schließlich unanalysierbare Totalität. — Ekstase ist die äußerste Dynamik der Seele, das Erlebnis der Spaltung, die Vernichtung des Ich, die Auswanderung ins All. In ihr berührt sich das Physisch-Geschlechtliche und das Psychisch-Religiöse. Auf den Gipfel folgt der Absturz, auf die Verschwendung die Erschlaffung, auf den Orgiasmus des Lebensgefühles der Pessimismus der Lebensgedanken; sodaß, schichtweise sogar bei den Griechen, Perioden dionysischer Religion in Perioden asketischer Weltanschauung auslaufen. — Mystik ist die innerste Intensität der Seele, das Erlebnis der Einung, die Allwerdung des Ich, die Schöpfung des Außen aus dem Innen. Sie gebiert die Erkenntnis — nicht daß sie selbst sie schon wäre. Sie bleibt allumfangendes Gefühl, alle Welten des Geistes in sich tragend, aber ohne Grenzen und Maße und, bei der klarsten Vision und der schärfsten Intelligenz, ohne die Fähigkeit zu einer Gewichte verteilenden und Massen unter- und überordnenden Architektur. — Mythos ist wieder dynamisch. Er ist die Sprengung oder Lösung des Innen ins Außen, der dumpfen oder spielenden Gewalten in übermaßhafte oder dich-

terische Gestalten. Alles Ereignis der Seele, was die Seele erzeuge oder empfange, Raum- und Traumängste, Sternenwissenschaft, Tod und Leben und Kreislauf, Heldenalter und Priesterwillen: es borgt schafft und mischt Formen wirklicher möglicher und unmöglicher Welt und verwandelt sie nach dem Maße der eignen Wallungen in seine neuen Wunder-Gebilde. — Symbol ist wieder intensiv. Es ist die erschöpfende Vertiefung des Einzelnen in sich selbst und damit ins Ganze, sodaß das Begrenzte und Greifbare stellvertretend wird für das Unendliche und Unfaßliche. — Kultus ist die Dynamis religiöser Massen, die das Leben des Weltalls und den Wandel des Kosmos in irdischen, eigenen Formen aufführt zur Verherrlichung und zum Opfer. — Ethik ist die Intensität religiöser Massen und Einzelnen, die das Gesetz des Weltalls und das Maß des Kosmos im täglichen, persönlichen und gemeinsamen, Dasein sich zur Richtung nimmt und zu verwirklichen strebt.

Typisch für alle Religion ist Mimik und Askese. Mimik als Befreiung der ungeheuersten Leibes- und Seelen-Spannungen zu Gesichten, Gestalten, Tänzen, Formen in einem Rhythmus der am Kosmos sich orientiert. Askese als willentliche Einschränkung des aufgewühlten gesamten Lebens, um so es stärker inniger reiner zu leben, zu durchglühen bis zur Läuterung, Schmelzung, Aufhebung, hinzugeben einem übergeordneten Werte oder Wesen: es zu entrücken aus dem grausigen und leeren Kreiswirbel.

Es gibt zwei entgegengesetzte Typen der Religion: der eine reiht das Individuum ein in den Kosmos, der andre stellt es selber in den Mittelpunkt; jenes die objektive, dieses die subjektive Religion. Alle vollkommen orientalischen Religionen sind objektiv; doch schon die jüdische ist subjektiv, und die christliche ist es im Extrem. Übergänge sind die stets personalen Mystiken, in denen der Kosmos ein Weltgefühl, aber nicht mehr eine Wissenschaft der Wahrheit ist. Übergänge sind die großen Religion-Stifter — Laotse, Kungfutse, Buddho — die den Kosmos durchaus verehren, aber aus der Psyche, die seit Uralters mit ihm gesättigt ist, eine eigene Welt erheben. Die griechische Religion in ihren wesentlichen Schichten ist der orientalischen nah, nur die hieratische Strenge ist heroische Willkür geworden und die dichterischen und plastischen Triebe, ganz erfüllt von diesseitig-jenseitigen Lebens-Gestalten, werden Schöpfer oder doch Bildner aller Werte. Da ist Kosmos und Psyche am gewogensten und schönsten eins; im klassischen Orient dominiert der Kosmos, im verfallenden Orient und in Europa die Psyche.

Der Gang des Christentums ist der Gang unsres Schicksals. Nietzsche, der Antichrist, hat gewußt, wie nicht mehr unsre ödenHeiden heut, daß das Christentum nicht übersprungen sondern nur in ein Überchristentum überwunden werden kann. Wer leichthin mit dem Christentum fertig wird, der hat mit ihm noch garnicht angefangen und wird ein Materialist des Geistes. Wer nie mit dem Christentum fertig wird, der wird, da die Voraussetzungen des Christentums erschüttert sind, im Widerspruch mit seiner eignen Wahrhaftigkeit stecken bleiben und auch dem Weltalter nicht nachkommen. Es handelt sich dabei nicht nur um äußre Lehren, sondern ebenso, für gänzlich Vorurteillose, um den innern Sinn. Alles Größte und Fruchtbarste das anbegonnen ist kann weder festgehalten noch aufgelöst werden, sondern muß erfüllt werden, ausgerungen und so überwunden, überwunden und so vollbracht und verewigt. Keiner der nicht das Christentum zu Ende gelebt hat, wird über das Christentum hinausgelangen, er wird roh und gemein werden, das Leben und die Liebe verlieren. Keiner aber auch, der im Christentume stehen bleibt, wird dem Christentume genug tun, er wird es sich selber zu leicht machen und das Leben und die Liebe verkleinern.

Das Christentum ist die Religion der zügellosen Liebe. In jeder anderen Religion sind auch der seelischen so wie der körperlichen Liebe Schranken gesetzt. Nicht daß die innere Unendlichkeit des Gefühles oder die äußere Unbedingtheit der Forderung eingehemmt würde — im Gegenteile, Buddhos Liebe und ihre Frucht, Buddhos Güte, überragt die Liebe und Güte Christi —; aber bei Christus selbst wie im Christentum ist die Liebe ihrer eignen Leidenschaft überlassen und vor allem ohne das Schwergewicht eines sie tragenden und von Stelle zu Stelle mitbestimmenden äußern Weltbaues oder mindestens doch seines Nachbildes im durch ihn erzognen innern Menschen; statt dessen spannt zwischen Gott und der Einzelseele die seelische Liebe einen zum Zerspringen dünnen ewig klingenden Golddraht und die Welt dazwischen soll mitgeschwungen werden, erhält aber keine Gesetze auferlegt, die hinlänglich ihr verwandt seien, in denen Ehrfurcht vor ihrer Artung liege, sodaß sie sie ohne sie zu zerstören verwandeln können. Die christliche Religion, sei es als Christus, sei es als Christentum, ermangelt der Erkenntnis des Weltganzen und des Erdenwesens, ja der Achtung vor dessen gesamter geschlossner Notwendigkeit; so verwirft sie was sie nicht

begreift, ſo wehrt ſie einer größeren ſchaffenden Liebe indem ſie einer kleineren opfernden ſich ganz ergibt. Der Tod iſt leicht, das Leben aber ſchwer; alles mitleiden und allem Leidenden wohltun iſt ſchwer, ſchwerer, ins blühende Fleiſch ſchneiden damit es blute und fruchtbar werde; ſeine Triebe verachten oder unterdrücken oder ungelebt laſſen iſt traurig, furchtbar iſt, ſie alle heraufrufen und ihnen allen das Leben gönnen und ſich ſelber als Stellvertreter der Natur ganz ertragen lernen; um Tugenden ringen und die Gnade der Schönheit empfangen iſt herrlich, wahrhaftiger iſt nie eins ums andre erkaufen und nur ſoviel Vollkommenheit ſich geſtatten als ohne Verluſt am Ganzen erreichlich iſt — auch Schwächen und Ärgres gelten laſſen ehe das Ganze ſie überwindet das heißt nicht niederſchlägt ſondern göttlich beſamend höherreißt.

Chriſtus iſt der Menſch der ganz Liebe geworden iſt, nicht die Liebe die ganz Menſch geworden iſt. Der Weg des Chriſtentums führte mehr und mehr von jenem zu dieſem. Vollendet er ſich, ſo wird das Chriſtentum zeitlich überwunden und ewig errettet, in eine höhere Form übergegangen ſein. — Zunächſt entſtand zwiſchen Chriſtus und dem Chriſtentum ein Bruch. Die Sehnſucht von Chriſtus, einem leidenſchaftlichen und jungen Menſchen, der an den nahen Untergang der Welt glaubte, war die unmittelbare Vereinigung mit Gott, dieſem gemäß ſein Wandel und ſeine Lehre die Bereitung darauf, ſeine Stimmung gegen alles Irdiſche: es lohnt nicht; liebet euch nur und macht es einander leicht! nicht Weltverneinung ſondern Weltvergeſſen. Das Chriſtentum bekam zum Erbe das zerfallende Imperium Romanum und ein Chaos aller aufgelöſten orientaliſchen und antiken Kultur, dazu als Morgengabe junge Barbarenvölker mit ihrem Weſen und ihren Werten, das heißt alſo, anſtatt des verhofften Himmelreiches das geſamte Erdreich. — Nun verirdiſchte es ſich und ſuchte dennoch ſeinen Sinn feſtzuhalten. Es iſt eines der größten geſchichtlichen Wunder, wieweit dies Unmögliche, trotz des Bruches, und über den Bruch hinweg gelang. Es erwuchs die chriſtliche Kirche als die irdiſche Macht-Organiſation der ewigen Seele, und es erwuchs eine innere Welt des neuen Lebens und der neuen Erkenntnis. Die Liebe verringerte ſich nicht, ſie umſpannte mehr und mehr des Spröden und Widerſtrebenden, ſie verwurzelte ſich wieder bis ins Phyſiſche, ſie verſagte oft, verzweifelte ſich leicht, verderbte ſich arg und vollendete ſich dennoch. Die Erkenntnis aber, ganz nach innen gewandt, erkannte ſich ſelbſt: mit dem geſchärfteſten Mittel des böſeſten Gewiſſens die große Realität des Lebens, der Welt und des Menſchen, und noch aller furchtſamen und feigen Lüge darüber.

Erkenntnis und Liebe, jedes in ſeinem höchſten Grade, iſt zugleich das andere. Es läßt ſich nichts ganz erkennen und voll durchdringen, es ſei denn mit der alles verlangenden Liebe; und es läßt ſich nichts erſchöpfend lieben und ohne Reſt gewinnen, es ſei denn mit der alles ergreifenden Erkenntnis. Wo Erkenntnis und Liebe noch durch ein kleines getrennt ſind, iſt ihrer keines ganz; ganz ſind beide nur wo beide eins ſind. — Das Chriſtentum iſt mit ſeiner Liebe den Weg der Erkenntnis gegangen: zuletzt zu Doſtojewski und über Doſtojewski hinaus zu Nietzſche. Doſtojewski hat das Chriſtentum an ſeine äußerſte Grenze geführt: bis zur Berührung mit dem Antichriſtentum und bis zum Übergang ins Überchriſtentum. Faſt alles was das Chriſtentum noch verneinte hat er zu bejahen gewagt, faſt alles was das Chriſtentum noch haßte hat er zu lieben vermocht. Eine Grenze nur: er traute keinem Menſchen zu eine neue Welt zu ſchaffen, ſo verglich er verzweifelnd die innige Ganzheit der chriſtlichen Welt mit den rohen Trümmern der modernen Welten und verkrampfte ſich darin, die chriſtliche Welt bis aufs höchſte ſie erhebend bis ins tiefſte ſie verankernd gegen ſeinen letzten Zweifel als vollzulänglich wiederherzuſtellen. — Nun iſt aber unſere Pflicht nicht, daß wir unſere, nicht einmal daß wir andere Seelen retten, ſondern daß wir uns übermachte Wege getreulich zum Ziele ſchreiten, mögen wir und unſre Enkel auch darüber zu Grunde gehn, wenn nur noch ſo ſpät Einer hingelange, dann iſt ja doch das neue Land gewonnen. Alſo auch wenn wir dem ſchöpferiſchen Leben nicht zulangen, müſſen wir uns, aus Wahrhaftigkeit der Erkenntnis und Tat, ihm dennoch hingeben, damit es uns ergreife, damit es uns verführe. Auf Gefahr des Zerbrechens! wenn auch nicht blindlings, ſondern mit Weisheit und auch Klugheit. Denn was ſind wir ohne das? Tiere der Gewohnheit und wertlos. Oder was wäre außer dieſem überhaupt groß oder ſelbſt nur ſittlich oder ein Pfeil in die Zukunft oder ein Anker auf den Grund? Gewiß nicht ein Anhaften an ererbten alſo bequemen Sitten und Tugenden. Jeder aber der ſelber einen Weg geht verzweifelt nicht einmal, ſondern zahlloſe Male an ſich und am Weg.

Hier berührt und ſcheidet ſich die Doſtojewskiſche und die Nietzſcheſche, die chriſtliche und die dionyſiſche, die mitleidende und die ſelbſtſchaffende Welt. Alles Schaffen iſt begleitet von einem Ungenügen am Vorhandnen. Doch richtet ſichs darum nicht gegens Wirkliche. Es widerſpricht nicht dem größten

Schaffen sondern es gehört zum größten Schaffen das ehrfürchtige Bewußtsein, daß wir aus dem Kosmos auf keine Weise herausgelangen, den Kosmos auf jede Weise nur wiederholen können, schaffend nicht ihn höher überfliegend sondern noch tiefer in ihn eindringend, vor allem jeden Tag und jede Stunde aus eigner Kraft und Echtheit ihn uns neu gewinnend. So widerspricht die höchste Freiheit, die schöpferische, die an nichts Einzelnes mehr sondern nur ans Ganze noch gebunden bleibt, nicht der größten Religion sondern erfüllt sie. Beide verehren die Notwendigkeit. Aber der Notwendigkeit ist nur schaffend genug zu tun möglich. Sie gebietet, daß auch erworbene Welt, nach Art des Kosmos und des Lebens, wir den Untergängen preisgeben, wir in den Aufgängen verjüngt empfangen. Ohne fortwährende Tode und Wiedergeburten wird alles Schlamm. Und Schlamm ists ja auch, dies Dasein, das sich nicht an jeder Stelle, zu jeder Stunde so weiht, wie in allen alten Religionen jeder alltägliche Handgriff selbst und wie mehr die großen Kreisläufe der äußern und innern Natur, mit dem Kosmos selbst verknüpft waren und so jedes Ding einen Sinn hatte und jedes Tun geheiligt war. Wir haben nicht mehr einen festen glaublichen Kosmos, aber wir haben tausend Einzelnes, getrennt oder gebunden, ein Chaos von erwünschten und unerwünschten Sachen, Arbeiten, Funktionen; ohne jede vertiefende, rangordnende, verewigende Liebe — nur Anhaftungen und Herzlichkeiten. Ein Tag kann das nicht wandeln. Wohl aber die Nietzsche-Welt und -Religion.

Verzeihe man dem Schöpfer des Übermenschen endlich all das worüber hinauszukommen so einfach ist daß man es ohne Mühe erreicht hat. Er aber hat die Weltaxe gedreht: vom Untergang über die Mitternacht an den Aufgang. Er hat einen Typus konzipiert der imstande ist alles Leben zu ertragen und zu lieben; als Grad zu nennen: der Übermensch, als Art zu nennen: der kosmische Mensch. Hätte er nichts weiter als dieses vollbracht, so wäre er damit der Stifter der größten aller, der unüberbietbar größten Religion. Aber er hat um dieses Wesen eine Welt der Ordnungen und Werte geschlossen, die alle Vergangenheit rechtfertigen und alle Zukunft vorwegnehmen. So hat er das menschliche Dasein selbst vereinigt und verewigt, nicht eine einzelne Religion, sondern die Religion selbst begründet.

Drei Gedichte

Von Mechtild Lichnowsky

Die Lust spricht zur Trauer

Ich rechts, du links . . . Es brennen Scheite
von uns're Hand gerecht verteilt.
Nichts lebt, nichts droht, das uns entzweite,
Du hast zu lang bei mir geweilt.

Mir gegenüber starrst in's Feuer
Du meine Doppelgängerin . . .
Uns fällt zu Herzen, daß ein neuer,
uns gleich verwandter Widersinn

jäh uns'rer Augen Bahnen sprengte,
Dich, Trauer, und mich, Herzens Lust.
Uns Schwestern, die ein Gott vermengte
zu gleicher Kraft in *einer* Brust,

verbindet zartgestählt die Dritte
in Hölle wie in Paradies:
Ihr Feuer brennt in uns'rer Mitte,
die Flammen sind es des Genies.

So schüren wir, erspäh'n genauer
ihr Lodern, daß es höher steigt;
und schwesterlich vergibst du, Trauer,
wenn Lust sich still zum Feuer neigt.

Die Zukunft

Morgen verhängnisvoll liegt noch im Goldgrünen.
Blau wie Vergißmeinnicht träufeln Minuten
Um meinen Scheitel und nennen sich Heut.
Mozarten rieselt es silberne Kugeln
An den vier Wänden von rosa Granit

Und es erblühen die tausend Gewalten
Wie am Chrysanthemumquell die Petale.
Tausend Gewalten — ein wollender Mensch —
Rüsten sich zaghaft, doch stark für ein Morgen
Aus einer seligen Stunde Geschenk.

An einen Garten

Allmählich wächst aus zugeflogenem Samen,
Was ich einst schwer ersehnt
in deine fruchtbegierige, süße Erde, mein Garten,
selbst zu senken.
Die Fremden, die hier zu lustwandeln kamen,
erzählen, lässig angelehnt,
wie schön du seist, und wer kanns ihnen ernst verdenken?

Bist du nicht wild und dennoch lieblich ungezähmt,
blühst stark und bunt,
blühst Vögel und Musik und Ranken?
Und scheu berührt dich der Libellen Kuß und Mund,
der Tänzerinnen, die aus Blumenkelchen tranken,
von deiner Güte sanft beschämt.

Im Flatterkleide flieht, mir Einsamen vorbei
die Zeit: mit ihr Erwartung, Lust und Kummer.
Und ihr am Rücken hängt das Glück . . .
Ein wunderlicher, schmerzverwandter Schrei
vergräbt sich, Beifall einst, jetzt stummer
Atemzwang mir tief ins Herz zurück.

Der Expressionismus in der Malerei

Von Max Deri

Es gibt glückliche Erfahrungswissenschaften, deren Material man mit Maß und Zahl beikommt. Und solche, bei denen dies leider nicht der Fall ist.

Der glücklichste Erfahrungswissenschaftler ist der Physiker. Er kann seine „Wirklichkeit" in Einem Satze fassen, den Planck mutig so gesagt hat: „Was man messen kann, das existiert auch."

Hat man also die richtigen Maße irgendeines physikalisch Gegenständlichen festgestellt, so gibt es keinen Widerspruch. Wer die gebrachten Tatsachen nicht glaubt, der messe nach. —

Daß die Psychologie eine Erfahrungswissenschaft ist, darüber kann kein Streit sein. Daß man aber die psychologischen Gegenstände nicht direkt „messen" kann, das gibt ihr so schwankenden Boden. So erwarten den Forscher, so lange er diese Welt ernst nimmt, fast tragische Stunden, wenn er sehen muß, wie Ergebnisse vielfältiger Beobachtungen in die Luft gesagt sind, wie die Feststellungen als Wörter verwehen, wie jeder Neue wieder mit neuen Formulierungen kommt, und dieselben seelischen Tatsachen dutzendmal anders gedeutet sich immer wieder feil und käuflich hinzugeben scheinen.

Ist dies schon bei den einfachsten seelischen Erfahrungen der Fall, wo der Eine einen Schluck des gleichen Getränks als süß, der andere ihn als herbe bezeichnet; wo über die Tönungen einfachster Farben ziellos gestritten werden kann; wo Einer einmal allen Ernstes die Melodie des „O du lieber Augustin" als „durchaus traurige Melodie" zu erleben behaupteten konnte: wie muß diese Haltlosigkeit erst in den Gebieten jener „Verwicklungen" des seelischen Erlebens ins Vielfache gehen, wo Hunderte von Einzelerlebnissen zu den gesamtseelischen Komplexen durcheinanderwachsen.

Zu diesen Gebieten komplexer Seelenzustände gehören Philosophie und Religion, Erkenntnislehre und Gestaltwissenschaft, Gruppen- und Individualpsychologie. Und zu ihnen gehört, mit noch manchen anderen, auch die Kunstlehre.

Ist also im vierten Hefte dieser Zeitschrift auch versucht worden, „Bindendes" über die wesentlichen Grundeinteilungen innerhalb dieser Kunstlehre (nicht zum erstenmale) auszumachen, so lehrt bereits die kurze Erfahrung eines Einzellebens, daß derartige „Feststellungen" im Kunstbereiche keineswegs allgemein anerkannt und angenommen zu werden pflegen. Soll also hier auf gleicher Basis weiter gebaut werden, so geschieht es durchaus in jenem skeptischen Gefühle, das siebenfach auf einem Gebiete angebracht erscheint, auf dem Jeder mitsprechen zu dürfen glaubt, der über eine, meist relativ kleine Gruppe von Einzelerfahrungen verfügt. Wobei meist auch außer acht gelassen wird, daß über die komplexen seelischen Gebilde Derjenige nichts Theoretisches behaupten dürfte, der seine Phantasie nicht vorher einige Zeit lang gründlich in die spanischen Stiefel der Experimentalpsychologie, der Erfahrungswissenschaft von den einfachsten seelischen Gebilden, hat einschnüren lassen. —

Wir gingen also in jenem vorhin erwähnten Aufsatze davon aus, daß die Kunstlehre die Lehre von der künstlichen Gefühls-Vermittlung ist; daß sich weiterhin innerhalb dieser Kunst-Gefühle eine Gruppe der Naturnähe von einer anderen der Naturferne scheiden lasse; und daß hier nun wieder, in der naturfernen Gruppe, die „idealistische" Verhaltungsweise von der „expressionistischen" scheidbar sei. „Naturalistische Kunst" schien dabei jene, die die naturwirklichen Gefühlsanlässe möglichst genau wiederholt, um zu einer Wiederholung der vor ihnen erlebten Gefühle zu gelangen. In der naturfernen Gruppe aber, in der die Daseinsform der sachlichen Gefühlsanlässe verändert wird, schien die idealistische Veränderung in einem Ausgleichen und Abschleifen der Individualmerkmale zu allgemein geordneten Formen zu bestehen; die expressionistische Verhaltungsweise dagegen schien die Naturformen dadurch zu gesteigerter Eindringlichkeit zu bringen, daß sie die Individualmerkmale intensivierte, verstärkte, vertiefte, und auf diesem Wege zum Ausdruck ekstatischer Allgemeingefühle emportrieb. —

Da eine derartige Definition nun wohl mit Recht etwas brutal summarisch erscheint, soll versucht werden, ihren Inhalt zu bereichern. Das ist nun wieder nicht gut möglich, ohne ihren Umfang zu verengen. Deswegen sei sie hier auf die Malerei zusammengezogen, um zu sehen, ob sich nicht über die expressionistische Malerei im Besonderen einiges Mehreres feststellen läßt.

Auch hierbei möge man wiederum die rein erfahrungsgemäße, unmetaphysische Methode versuchen.

Der mögliche Inhalt jedes Bildwerkes scheidet sich deutlich (und anscheinend unwidersprechbar) in drei Gruppen. Erstlich in die Gruppe jener Gefühle, die durch Farbe, Licht und Schatten vermittelt werden. Dann in die Gruppe der Gefühle, die an dem sachlichen Inhalt des Bildes lebendig werden. Und schließlich in jene Gruppe, die durch die „reinen" Formen an sich, durch die „Gefühlssymbole" (Linie oder Melodie) jene weiten Gruppen der „Allgemeingefühle" vermittelt, die am deutlichsten in der Architektur oder in der „absoluten Malerei" oder in der absoluten Musik zu erleben sind.

Fragt man, wie diese drei Gruppen zum „Expressionismus" stehen, so kann man Folgendes feststellen.

Expressionismus gibt den Ausdruck rein menschlicher, in der objektiven Natur an sich nicht existierender Allgemeingefühle. Da diese Allgemeingefühle (Trauer, Sehnsucht, Freude, Entsagung . . .) die Resultate vielfacher Einzelerlebnisse sind, können sie nicht vermittelt werden, wenn ein Einzelobjekt in seiner naturwirklichen Fügung gebracht wird. Sondern an den Veränderungen, die vom naturalistischen Abbild weg mit dem Objekte vorgenommen werden, hängt ihre Vermittlung.

Farben vorerst kann der Maler (wenn auch nicht in großem Ausmaße), nicht nur rein eindrucksmäßig-naturalistisch verwenden, sondern auch zum Ausdruck seiner Gefühle benutzen. Zwar wird das Auge gerade im Bereiche des Lichtlichen (Farben sind farbiges Licht) stark zur rein passiven Aufnahme verleitet. Dennoch gibt es neben den bloßen „Eindrucksfarben" auch einige „Ausdrucksfarben". Rot etwa hat von der Zornes- und Wut-Röte her, Gelb von den Neid- und Eifersuchtsreflexen aus, alles Licht von dem „inneren Leuchten" des menschlichen Auges her gewisse Möglichkeiten, auch allgemeinen innerseelischen Ausdruck zu tragen. Und so noch einiges Weniges. Wie etwa das brennende Rot in den Schatten der Bilder des temperamentgerüttelten jungen Rubens, das fahle Grau des ausgehöhlt-müden, späten Frans Hals, in so manchen Fällen das Licht Rembrandtscher Bilder nicht bloß rein augensinnlich gelesen werden dürfen, sondern auch „gefühlssymbolischen" Wert besitzen.

Reichlich größer als bei den Farben, aber auch nicht gar so umfangreich, sind die Möglichkeiten, den sachlichen Inhalt eines Bildes in seinem rein Gegenständlichen „expressionistisch" zu gestalten. Doch Vieles ist bereits als hierher gehörig festzustellen. Von den vielleicht stark intellektuell gefärbter menschlichen Figuren mit Tierköpfen bei den Ägyptern, über die frühen Harpyien und Kentauren den Griechen, zu dem wundervoll strömenden Reichtum expressionistischer Inhaltsphantasie bei Hieronymus Bosch, bis etwa zu den infantilen Flachheiten des Inhaltsexpressionismus bei Marc Chagall. Das Gebiet würde eingehenderer Untersuchung immerhin fruchtbaren Ertrag liefern und wesentliches Interesse besonders dort gewinnen, wo man expressionistische Inhaltsphantasie von idealistischer zu scheiden hätte. Also, um ein Beispiel zu geben, etwa dem Streben nachgehen würde, das die Griechen der klassischen Zeit andauernd allen vom Süden und Osten eindringenden orientalischen Inhalts-Expressionismen anthropomorphisieren ließ: da ihnen allzu „unorganische" Verbindungen etwa der Leiber verschiedener Tier- und Menschenwesen bei ihrer „idealistischen" Einstellung unleidlich werden mußten.

Mögen aber diese beiden ersten Gruppen auch mancherlei geben: Herrschbereich des Expressionismus bleibt das Gebiet des rein Formalen.

Man mache sich das uralte philosophische Problem von Inhalt und Form psychologisch klar. In der objektiven Natur existiert diese Zweiheit nicht. Hier hat Natur wirklich weder Kern noch Schale. Die Form des Eichenblattes bestimmt seinen Inhalt, der Inhalt des Lindenblattes ist seine Form. Form und Inhalt sind in der Natur und beim Einzelobjekt identisch. Und damit kennt auch naturalistische Kunst niemals diese Zweiheit. Auch hier, beim naturalistischen Drama wie beim naturalistischen Bild, sind Inhalt und Form dasselbe.

In der Begriffslehre der Erkenntnistheorie aber und in den naturfernen Künsten treten Form und Inhalt auseinander. In dem Denkgebilde des Begriffs wird die „Form" als Resultat vieler Einzelerfahrungen gleicher Gattung der Grenz-Umriß, in den sich alle Individualgestaltungen fassen lassen; der, etwa als „Begriff" des Eichenblatts, den allgemeinsten Umriß mit Ausschaltung aller individuellen und zufälligen Variationen der beobachteten Exemplare gibt, und dabei so schmiegsam bleibt, daß er imstande ist, sich immer wieder jeder einzelnen Variation zu fügen. Da nun von den beiden naturfernen Künsten die „idealistische" Kunst sich dem Begriffsbilde nähert, scheint für diese Kunstart nur dies Eine festzustellen

nötig, daß klaſſiſche Kunſt ſo lange äſthetiſch wirkende Geſtaltung bleibt, als ſie nicht den rein intellektuellen und deshalb völlig gefühlsloſen Grenzfall geometriſcher Begriffs-Richtigkeit erreicht, ſondern, unterhalb dieſes kalten Gipfels, in ihren beherrſcht bewegten Variationen die Gefühlsbetonung wahrt.

Für expreſſioniſtiſche Kunſt aber wird dieſer Geſichtspunkt außerordentlich fruchtbar.

Die Allgemeingefühle, die im Gebiete expreſſioniſtiſcher Kunſt die Hauptrolle ſpielen, erhalten ihren unmittelbarſten Ausdruck durch reine, ſachinhaltsloſe Formen. Auf dem Gebiete des Muſikaliſchen etwa durch die rein formalen Tönefolgen der Melodie, auf bildkünſtleriſchem Gebiete durch die reinen Linien. Eine reine, völlig ſachinhaltsloſe Linie kann in ihrer ſteigenden Führung und knappen Biegung das Allgemeingefühl des Stolzes, in ihrer fallenden Neigung das der Trauer, in fahrend-zuckendem Charakter das der Verzweiflung, der Unraſt tragen. Und ſo ins Vielfache. Wie die Rhythmen und Melodien der abſoluten Muſik können hier die proportionalen Formen und die reinen Linien ſachinhaltsloſe Allgemeingefühle vermitteln, wie es in unerhört bereichernder Weiſe die Architektur tut, wie es in neueſter Zeit die „abſolute Malerei" verſucht hat.

Gerade das Schickſal der „abſoluten Malerei" hat aber gezeigt, daß der unmittelbare, ſachinhaltsloſe Ausdruck von Allgemeingefühlen dem Staffeleibild zu wenig Möglichkeiten gibt. Das Architekturgebilde, das nur mit den weiteſten Allgemeingefühlen arbeitet, und dem auch die Übergröße ſowie die Variationsmöglichkeit des ſtändig wechſelbaren Standpunktes zuſtatten kommen, kann auf die Dauer als ſeeliſcher Ausdruck und auch wieder als ſeeliſche Umhütung Tauſender wirken, die es als Maſſenkern in ſeine Schale nimmt. Das rein expreſſioniſtiſche Rahmenbild der abſoluten Malerei aber, deſſen Allgemeingefühlen ſo die überragend-umhüllende Größe und Weite des architektoniſchen Gebildes, wie die im Zeitablaufe hundertfältige Variationsmöglichkeit der muſikaliſchen Geſtaltung fehlen: das uns anglotzt aus den vier Leiſten her mit dem ſachinhalts-loſen, ſtarrenden Meduſenauge des leeren Allgemeingefühles: dieſes „abſolute Bild" wird raſcheſter Ermüdung anheim fallen. Denn es weitet ſich, wo es doch ſeeliſch-bereichernder Gefühls-Inhalt ſein will, allzu raſch zum rein ſtimmungsgemäßen Rahmen ſelber, der dann ſachliche Trauminhalte des Beſchauers weckt und ſo, indem er die Eigenphantaſien des anſcheinend das Kunſtwerk Erlebenden nur allzu dienſtbar in ſich aufnimmt, auch den Erfahrenen dazu verleitet, in typiſch dilettantiſcher Weiſe, von ſich aus Gefühlsinhalte in das Bild hineinzuleben, die nicht in dieſem ſelber nachweisbar enthalten ſind. —

Wo zieht alſo die expreſſioniſtiſche Malerei ihr Nährblut her, da ſie verurteilt iſt, in der erſten und zweiten Gruppe, im Farb- und Sachinhaltsbereiche zu wenige, in der dritten Gruppe, im abſoluten Bereiche zu loſe Wurzeln zu haben? Sie wird monumental und groß, trächtig und gebärend durch die Verbindung der zweiten und der dritten Gruppe: des Sachinhaltes mit den abſoluten Formſymbolen. —

Die Einzelobjekte derſelben Gattung, etwa die einzelnen menſchlichen Körper, ſind bei aller Ähnlichkeit ſo ſehr voneinander verſchieden, daß man in der bildneriſchen Geſtaltung eines derartigen Objektes, etwa eines Menſchenkörpers, ſehr ſtark von den durchſchnittlichen Proportionen abweichen kann, ohne die Erkennungsmöglichkeit als „menſchliche Figur" zu beeinträchtigen. Dieſe Tatſache der „Weite des Erkennungsfeldes" der Einzelobjekte benützt nun der expreſſioniſtiſche Bildner dazu, die allgemeinſten Ausdrucksformen ſtrebender oder laſtender, zerrütteter oder gefeſſelter, jauchzender oder verzweifelnder Seelenſtimmung in die Einzelobjekte e i n z u a r b e i t e n.

Dies iſt der Kern. Hat man die expreſſioniſtiſche Formung etwa einer menſchlichen Figur vor ſich, ſo hat man ſie nicht an der Natur zu meſſen. Sondern man muß die Abweichungen von der realiſtiſchen Geſtaltung als gefühlsmäßig verurſacht faſſen und ſich durch phantaſiemäßiges Nachgeſtalten aktiv ſo lange in die „unnatürlichen" Formen einfühlen, bis man jenes Gefühl erlebt, das nicht dem rein naturaliſtiſchen Inhalte entſpricht, ſondern ihm durch die gefühlsſymboliſche Veränderung aufgezwungen wurde.

Um ein Beiſpiel zu geben, denke man an eine gotiſche Figur mit ihrem überlangen Unterkörper, den hochgeſchwungenen, langgezogenen Beinen bis zu den Hüften, dann dem kurzen und ſo ſchmalen Oberkörper, auf dem ein ſchmächtiger Kopf ſich leiſe wiegt. Nimmt man dieſe naturfalſchen Proportionen als Ausdrucksſymbole, die, da die Weite des Erkennungsfeldes es zuläßt, in die Figur eingearbeitet ſind, ſo wird raſch der ſehnend-ſchwebende, leichtgewichtig-liebliche, ſinnlich-ſchmiegſame Gefühlsgehalt der „Gotik" lebendig. Denn da die Gotik dieſes Gefühl als das ihr wertvollſte, als ihren „Stil" beſonders

liebte, zwang sie Alles, sei es die Kirchen- oder Synagogenfigur aus Bamberg oder Straßburg, sei es die Maria oder eine andere der klug-törichten Jungfrauen zwang sie Mann oder Frau, jede Biegung, jede Falte, jeden Fingernagel in diese „gefühlssymbolische Abweichung von der Natur".

So war es in allen expressionistischen Stilen. So zwang die altchristliche Kunst die Christusfigur der Mosaiken zu drohend geballter, monumental gefaßter, felsenmäßiger Gestaltung; so verderberte die Romanik, so feinte die Gotik die Formen; so bauten Giotto, Masaccio, Eyck und Conrad Witz das neue bürgerlich-starke Allgemeingefühl, an dem die zarte gotische Linie zerschellte; dies, und nicht, wie Mediziner meinen, die Zufälligkeit eines rachitischen Lieblingsmodelles, gibt den Figuren Botticellis ihre eigene Melodie; diese Verhaltungsweise führte Michelangelo zu seinen umdunkelten Über-Menschen, Grünewald zu dem zuckend-durchwühlten Christus des Isenheimer Altars und dem Johannes neben ihm, an dessen Zeigehand das schreiende Anklagegefühl der Grünewaldschen Seele den Finger ins Doppelte seiner Länge treibt, da im drängendsten, nahezu berstenden des Hin-Weisens das innerste Gefühl die Form aus ihren Grenzen stößt. Diese Art des Schaffens treibt Greco aus verrenkt-zerrissener Seele zu den Verrenkungen seiner Leiber, trägt den ganzen echten Barock, lebt in Delacroix, lebt wieder auf in van Gogh, Hodler und den Modernsten. —

Dies also ist der Expressionismus in der Malerei. Wie Viele, oder wie Wenige werden es glauben?

Kommt es darauf an? Ich glaube, jeder Eitelkeit bar, ja. Es käme darauf an. Denn heute, wo man aus menschlichsten Dingen die über-menschlichsten metaphysischen Märchentheorien baut (was wohl proportional immer der Fall war; nur stand dem alten und auch herzhaft törichten Vasari noch nicht die so weite Verbreitungsmöglichkeit zur Verfügung): heute sollten die jungen Künstler, wo sie doch so viel über ihre Kunst zu „wissen" glauben, wenigstens lieber das Richtige als das Falsche wissen. Und als Richtiges scheinen so Geschichte wie zergliedernde Psychologie zu erweisen, daß Heil und Zukunft des modernen Expressionismus liegen: erstlich negativ: im Abwenden vom Farb-Problem als Zentral-Interesse; zweitens positiv: im Aufnehmen der Durcharbeitung ergreifender Sachinhalte mit ausdruckgebenden Gefühlssymbolen in den Kern künstlerischer Konzeption.

Quod bonum felix faustumque sit! —

Aus einem Reisetagebuch (1915)

Von Alfred Lemm

Auf einem kleinen aus Felsstücken zusammengetragenen Plateau, das, unweit des Luftkurortes aus dem Walde hoch über viele Täler hervorstieß, langten der pensionierte Oberst der Seemiliz B., seine Gattin und seine Tochter hochatmend vom Steigen an. Sie besahen sich die Aussicht, indem sie sich auf eine dazu angebrachte Bank setzten.

Die Steinstufen hinauf kam langsam der Inspektorialrat P. mit seiner Frau, aus einer Mittelstadt. Sie wohnten in der Pension „Mein Waldydill", und sie trug ihm seinen Mantel, sein Frühstück und seinen Hut hinterher. Er mußte die Hände frei haben, weil er bei allen Ausflügen die Taschenuhr in der Hand zu halten pflegte, um zu kontrollieren wie lange sie gingen, und sich bei den verschiedenen Etappen Notizen machte. Bei einer späteren Wiederholung der Tour leiste dies unschätzbare Dienste.

Der Inspektorialrat blieb stehen, sah sich tief einatmend um und sagte:

„Man fühlt förmlich wie unser Städtergemüt sich von Minute zu Minute unter der herrlichen Natur, in die wir aus dem Alltag des Berufes flüchteten, ändert."

„Die Natur schon" antwortete die Inspektorialrätin, „wenn nur nicht die Juden wären".

Nun waren sie oben und setzten sich gleichfalls auf die Bank.

Gleich darauf erreichte eine stattliche, weiche, braun gebrannte Mutter, die aussah, als ob sie die Welt noch mit einer Reihe von Kindern zu beschenken gedächte, mit ihren zwei ziemlich erwachsenen Töchtern, die vorausſprangen, eine Familie D., das Plateau. Nach einer Sekunde der Betrachtung rief die eine:

„Wenn man nur wüßte, wie die verschiedenen Berge heißen!"

Hier machte sich ein kleines herrenloses Mädchen, das bis dahin noch gar nicht gesehen worden war, bemerkbar. Sie sagte:

„Erlauben die Herrschaften, daß ich Ihnen Bescheid sage? Hier links vorn erblicken Sie den bekannten ‚Regenberg', gleich daneben schließt sich der ‚Sonnenberg' an, die größere Höhe, welche Sie weiter hinten bemerken, ist der ‚Hagelberg', dann kommt jener Berg dort, auf dem die Bäume im Zick-Zack wachsen, der sogenannte Zick-Zackberg, und hier ganz rechts im Schatten liegend", schloß das Fräulein bescheiden, „haben die Herrschaften den ‚Lattermann'."

„Mama, Mama, das ist der Lattermann", schrien die beiden Töchter gleichzeitig und erklommen einige höhere Felsstücke, um ihn besser sehen zu können.

Der pensionierte Oberst B. erhob sich ein wenig und sagte erfreut und als ob es sich um einen früheren, treuen Burschen von ihm handelte, den er nach langer Zeit wiedersähe, und der sich inzwischen sehr herausgemacht hätte:

„Sieh da, der Lattermann!" Und „Nun, das ist ja eine lohnende Aussicht!"

„Ach, der Lattermann!" sagten freudig und gedehnt Herr und Frau Inspektorialrat P., und traten interessiert an den Rand der Felsen. „Wir dachten die Gegend hier wäre unbekannt."

Der „Lattermann" ist um drei Meter höher als der „Grünberg" und erfreut sich daher als höchster Punkt der Umgegend bei den Kurgästen der umliegenden Ortschaften von jeher einer besonderen Beliebtheit.

Das Fräulein, welches durch ihre Kenntnisse den Anlaß zu der allgemeinen Erregung gegeben hatte, war unruhig und rot vor Stolz und beschloß, sich noch eingehender über die Umgebung zu orientieren. Die beiden ziemlich erwachsenen Töchter standen auf dem obersten Felsstück über dem kieferbedeckten tiefen Tal und sahen unverwandt nach dem Lattermann hinüber. Sie hatten die photographischen Apparate geöffnet und warfen sich Rufe des Bedenkens und der Hoffnung zu, ob der Berg bei der schlechten Beleuchtung aufgenommen werden könnte.

„Wir müssen ihn mitnehmen, Mama", rief die eine hinunter und suchte immer neue noch günstigere Aufstellorte.

„Ich muß den Lattermann unbedingt haben — und wenn ich bis Abend hier warten sollte", sagte die andre bestimmt und hielt den Kasten prüfend soweit von sich, als wollte sie ihn über den Berg schieben.

Über dem Lattermann bewegte sich ganz langsam eine Wolke. Noch einige Minuten und die Sonne mußte auf die Spitze fallen.

Kleine scheue Lichtstreifen suchten die Gegend ab, und wo sie hinkamen, machten sie aus dem Tannendunkel ein sanftes, frühlingshaftes Grün. Wenn sie am Ende der Landschaft angelangt waren, kehrten sie um und fingen wieder von der anderen Seite an.

Die vorderste Gipfelreihe, die als Fläche tief und jäh ins Tal abfiel, wurde im Hintergrund mit vielen Ansätzen, schiefen Ebenen und Schatten wiederholt. Die auf- und niedergleitenden Konturen setzten sich mit der Entfernung immer schwächer werdend, doch wie niemals aufhörend fort.

Die beiden Damen standen in ihren hübschen Stiefeln und den nach der neuesten Mode hinter dem Hals in die Höhe gehenden seidenen Blusen sprungbereit, um den Lattermann zu fangen, wenn er sich einen Augenblick im Lichte zeigen sollte. Alle Herrschaften auf dem Felsplateau sahen gespannt zu, ob der Fang des großen Berges gelingen würde.

Plötzlich tönten zwei Schreie: „Jetzt, jetzt!" und triumphierend knackten die zupackenden Hebelchen.

„Wir haben ihn, wir haben ihn" jauchzten die beiden, sprangen herunter und stiegen mit der Mutter, alle drei froh untergefaßt, ab. Sie schwangen voll Lust ihre eckigen schwarzen Kästen, in die sie den Lattermann festgesetzt hatten — ohne den diese ruhig hängen geblieben wären gleich traurigen hohlen Früchten. Nun wollten sie ihn sauber auf Glanzpapier aufziehen, einen kleinen Rahmen herummachen und darunter in großen Buchstaben schreiben: „DER LATTERMANN".

Der Oberst und seine Familie hatten sich anläßlich des Lattermann mit dem Inspektorialrat und der Inspektorialrätin angefreundet, und man wollte des Abends wieder auf der Veranda von „Mein Waldidyll" zusammen sein Auch dort war der alte pensionierte Offizier noch ganz weich gestimmt und erzählte viel von seiner Dienstzeit.

„Wissen Sie", sagte er milde und nickte mehrere Male vor sich hin, „als uns das liebenswürdige Fräulein heute vormittag mitteilte, daß der Berg, vor dem wir standen, der Lattermann wäre, da wurde ich so lebhaft an einen früheren Vorgesetzten von mir erinnert, der hieß Ravenstein, von Ravenstein, wissen Sie, Sie müssen sich vorstellen . . Ich war damals noch ein blutjunger Dachs . ."

Leider mußte der Inspektorialrat schon sehr bald das Zusammensein abbrechen, um den Bericht über den zurückgelegten Tag für sein Tagebuch auszuarbeiten.

„Wir schreiben", entschuldigte er sich „nach allen Ausflügen auf, an welchen Orten, seien es Aussichtspunkte, Gasthöfe oder Dörfer wir vorüber gekommen sind, in welcher Höhe sie liegen, zu welchem Regierungsbezirk sie gehören und wo das nächste Amtsgericht sich befindet, auch wieviel wir für Erfrischungen, die wir eingenommen, bezahlt haben". „So werden wir uns" fuhr die Inspektorialrätin fort, „mit der Zeit in den alljährlichen dreiwöchentlichen Ferien meines Mannes ein wertvolles Erinnerungsbuch von allen Teilen unseres schönen deutschen Vaterlandes anlegen, in dem sich", sie erhob sich fest auftretend, „leider von Tag zu Tag mehr Tendenzen breit machen, die mit *unserem* wahren deutschen Empfinden nichts mehr zu tun haben".

Und man nahm sich vor, beim nächsten Zusammenkommen ein Gedicht in diesem Sinne in das Fremdenbuch zu schreiben.

Die Tat im Drama

Von *Ludwig Marcuse*

Das Drama ist die konkreteste Philosophie einer Zeit. Es hat allen anderen Kulturgebilden, welche die Essenz einer Lebenseinheit auszudrücken streben, voraus, daß hier am wenigsten Abstraktion von der Wirklichkeit (der gehörten und gesehenen, der gefühlten und gedeuteten, der bewegten und ruhenden) nötig ist, um zur Wahrheit zu kommen. Allerdings ist so beim Drama auch die größte Gefahr, von der Wirklichkeit verschlungen zu werden. Daher ist der dramatische Naturalismus unvergleichbar und einzigartig. Der Impressionismus der Malerei kann nie mit ihm ernstlich zusammengenommen werden. Im Drama allein ist, wenn überhaupt in irgend einer menschlichen Schaffenssphäre, von einer Wesensspiegelung des Lebens zu reden. In steigendem Maße wird die Vieldimensionalität des Lebens verringert; im Roman und in der Plastik, in Malerei, Lyrik, Architektur und Musik; und zwar bald durch Transposition der reichen Mannigfaltigkeit sinnlicher Qualitäten in wenigere oder gar nur eine, bald sogar durch ihre teilweise Zerstörung. Im Drama (prinzipiell: immer Theaterdrama) kann ein Höchstmaß tatsächlicher-unübertragener Vielfältigkeit zur Geltung kommen. Mathematisch gesprochen ist das Drama (noch in der sublimsten Stilisierung) dem Leben ähnlich, während die anderen Künste nur Projektionen von ihm geben. Damit ist auch die Geschichte des Dramas — wie keine andere Entwicklungsreihe — ein reich getöntes Bild der Entwicklung wesentlichen Lebens. Gleichgestimmtheit und Anderssein von Zeiten finden hier ihre sichtbarste Ausprägung.

Man ist allzu geneigt, unsere Zeit in engster Verwandtschaft zur Epoche des deutschen Idealismus zu sehen. Die Philosophie scheint es zu rechtfertigen, die — grad wie vor 100 Jahren — den Weg von Kant zu Hegel geht. Die Politik scheint es zu bestätigen; die Publizistik stellte auch vor dem Wiener Krongreß als obersten und leitenden Artikel die Inherrschaftsetzung ethischer Prinzipien auf. Die Dramatik unserer Tage wird als Schillertum gekennzeichnet und knüpft in mancher Beziehung über Zeiten hinüber bewußt an die Klassik an. Und das Ethos der Tat, von Kant und Fichte und Kleist, von Faust und in der Eroica als Keimpunkt der Welt erlebt, ist auch der heranwachsenden Generation heute der Wert schlechthin.

In der „Jungfrau von Orleans" und in Heinrich Manns „Madame Legros" stellen beide Zeiten ihre Auffassung der „Tat" im Drama dar. Nimmt man einmal beide Gebilde in eine Schau zusammen, dann wird neben individueller Berührung und Verschiedenheit auch Zeitwandel spürbar werden. Ein Mensch stürzt aus allen seinen naturgegebenen und sozialen Verkettungen heraus Nicht, in eine höhere oder nied-

rigere soziale Schicht einzutreten; nicht, weil ihn irgend eine tyrannisch gewordene Eigenschaft des Charakters ins Maßlose triebe; sondern weil in ihm ein Absolutes, ein in soziale und psychologische Kategorien nicht mehr auffangbares Wollen lebendig wird. Offenbarung eines Absoluten im Menschen, hineinragend in die endlich-begrenzten Geschehnisse des Tages: das ist die letzte Wesenseinheit beider Dramen. Diese Gemeinsamkeit stellt sie nun schon beide eng zusammen, vor allem im Widerspruch zu jeder Art lückenlos psychologisch-begründender Dramatik, die nur begrenzte psychische Gegebenheiten kennt. Beide Dramen klingen in diesem dualistischen Auftakt von Endlichkeit und Absolutheit zusammen; ein Zusammenklang über weite zeitliche Zwischenräume, in denen sich der Wille zum Monismus dramatisch in der Einebnung alles seelisch Überragenden, (besser:) in der qualitativen Gleichwertung jeder Seelenäußerung (von dumpfstem Trieb bis zu reinster Tat) kundgab. Aber während nun das klassische Drama hier sich nicht ganz reinlich von jedem Motivierungstypus scheidet, bildet Heinrich Manns Dichtung eine äußerste Position. Johannas Entschluß ist noch motiviert; allerdings transzendent, nicht durch psychologischen Kausalmechanismus. Hier wird wieder einmal sichtbar, wie eng das Ethos unserer klassischen Zeit noch an eine religiöse Metaphysik geknüpft war (Schillers Idee von Schuld und Sühne, Goethes Faustschluß). Bei Mann schießt Madame Legros' Forderung auf, wie ein letztes ursachloses Hervortreten eines Un-Endlichen. Und der Versuch motivierender Ableitung ist gerade hier nun auch das eigentliche Charakterisierungsmittel, mit dem in gleicher Weise höfische Gesellschaft und Bürger und Volk gezeichnet wird. Außer Dichter und Heldin motivieren sie alle das Unmotivierbare; jeder in seiner Sprache. Und wer (von der hohen Kritik) meint, Madame Legros' Tat wäre ein hysterischer Erzeß infolge voraufgegangener Fehlgeburt, der ist selbst Akteur in der Handlung. Der denkt in Legros' Bürgerverstand, welcher alles allein in „natürlicher" Aufmachung genießen und das Tun seiner Frau nur unter diesem Un-Sinn aufnehmen kann. So ist in diesem Drama der letzte Gehalt Inhaltsbedeutung und formkonstitutiv zugleich. während in Schillers Dichtung nach beiden Seiten hin Abschattungen dieser reinen Ausprägung vorliegen.

Johanna steht weit näher dem dramatischen Kräftezentrum als Madame Legros. Nur die „Jungfrau von Orleans" ist eine Tragödie. Hier liegen in einer Seele beieinander unpersönliche Aufgabe und persönlichstes Schicksal; die beide eigenen Gesetzlichkeiten folgen, auseinanderstreben und ihre sie einwölbende Seelenschale brechen. In Madame Legros ist ein innerseelischer Widerstreit nicht da. Sie wird nicht schuldig im Verrat an ihrer Sendung. (Ihr Lionel, der Chevalier, hat sie nicht besiegt, hätte sie selbst dann nicht besiegt, wenn er sie gehabt hätte.) Sie ist so völlig ihrer Aufgabe verfallen, daß nichts anderes in ihr eigene Rechte beansprucht; und als sie in ihren persönlichen Alltag zurücksinkt, da ist ihre Sendung auch zum Ziel geführt. Jeanne d'Arc hätte nie wieder in ihr persönliches Leben zurücktreten können, da es feindlich in ihr Wirken eingetreten war. Bei Schiller ist das tragische Schicksal eines Menschen, in dem absoluter Wille ausbricht, die dramatische Mitte. Bei Mann wandert der Zentralpunkt: er ist zuerst und vor allem Spiegelung eines absoluten Geschehens in Endlichkeiten. So wird, was dort individuelle Dynamik war, hier Sinndeutung eines Zustands; was dort Tragödie war, hier Metaphysik und Kritik; was dort Erlebnis eines typischen aber bestimmten Menschenschicksals, hier Erlebnis einer Welt. Daß auch diese Welt dynamisch angesehen, nicht als ewig versunken in Endlichkeiten, sondern als erlösbar: das bedeutet — mehr als die Tat der Heldin — die Bekehrung des Chevaliers. Hier liegt wohl auch (schwer ausdeutbar) das eigentliche Ethos der Dichtung vergraben. Jedenfalls ist aber — und das scheint für das moderne Drama besonders charakteristisch — das Herausquellen eines Gesamtsinnes aus dem Kunstgebilde und seine Ablösbarkeit von einem einmaligen Geschehen, noch über die Praxis des Klassizismus hinaus gesteigert. So ist auch — um an einem Beispiel noch deutlicher zu werden — die Ironie bei Schiller individualitätsbezogen: das Leiden Johannas zu steigern, den Zwiespalt nur noch voller aufbrechen zu lassen; bei Mann fungiert sie als Belichtung des ideellen Bildes, das aus der Geschichte von der Madame Legros heraus wächst. Individualität ist bei Schiller eine (oft komplizierte: wie etwa beim König!!) Zusammenmischung von Eigenschaften, die getragen wird von der Substanz der Humanität. Individualität ist bei Mann das Reagens eines durch einen bestimmten sozialen Ort fixierten Wesens auf das Absolute. Die individuelle Substanz fehlt hier wie da! Schiller rückt so den Träger des Absoluten (als Quintessenz einer allgemeinen Geistigkeit) in den Vordergrund. Mann gruppiert um das Zentralfeuer des Absoluten seine endlichen Erblicker und fängt die nun geworfenen Schatten auf.

Schiller trägt uns durch sein Pathos auf alle Höhen und strömt über die im Drama handelnden und

ihnen zuschauenden in gleicher Weise das Pathos eines ethischen Optimismus und noch die Tragödie wird zum Jubel. Schiller jubelt Verherrlichung, Mann glüht Kritik. Heinrich Mann ruft anders als jubilierend, als im Enthusiasmus zur Tat auf: nur durch das Erstrahlenlassen des Absoluten, um das er noch eine dickwandige Schale von Skepsis und Pessimismus legt. Kein Sieg erklingt. Noch sie, welche die überirdische Melodie in die Endlichkeit hineinsang, welkt langsam von ihrem göttlichen Aufgeblühtsein ins Irdische ab. Und dies ist der zweite Ellipsenpunkt (der andere war die Welt-Anschauung), um den das jüngere Drama kreist; die unterirdische Verbindung liegt darin, daß auch die Heldin noch ein Bestrahltsein eines Endlichen durch ein Absolutes ist (bei Schiller ist die Heldin ein Absolutes, das nur die Endlichkeit passiert). Das klassische Drama: Fanfarentöne, Mut und Schönheit und Edelsinn, ein großesGewebe aus idealischen Fäden, nicht ohne Verknotungen (Johanna!), die sich doch letzlich in eitel Harmonie auflösen. (Noch die Königin Isabeau klingt hier hinein.) Ein großer, schöner Kosmos, der nicht ewig selbstgenügsam in sich ruht, in dem Zusammenpralle werden, aus denen das Leid aufsprüht; in dem auch der Wille zum Leiden, das aktive Hinaustreten in die Veränderung der Dinge als letzte Bedeutung des Menschen gilt. In dem aber dann eine waltende Sinneinheit den edlen Impetus nicht brechen läßt von dumpf-zufälligen Gewalten. Und nun das Drama unserer Tage: da strahlt plötzlich aus unserer Mitte absolutes Mitleid und alle Grenzen weghauchende Gerechtigkeit auf. Nicht gepriesen und verherrlicht: doch der Empfänglichkeit eine Gemüter niederzwingende Tat. An dem Erhabenen brechen und bröckeln sie alle. Es selbst trägt nicht übermächtige Kraft in sich, aus eigener Fülle zu leben. Es verrinnt. Daß Madame Legros nicht allein nicht siegt (wie Johanna), sondern auch nicht zerbricht: das ist ein überwältigendes Dokument einer dogmenlosen Zeit, die weder das Absolute leugnet noch die Endlichkeit. Die weder die Jubelhymne vom Durchdringen alles Ungemeinen singt, noch den Klagegesang von der Zerstörung aller Begnadeten; die skeptisch dem Lauf der Welt nachlächelt und mit einer Glut sonder gleichen Ziele predigt, die Gegensätzliches in sich als Selbstverständlichkeit birgt. Die harmonischen Klänge der schillerschen Sprache, in der immer wieder aus der Urzelle Humanität edle Betrachtungen aufblühen, die wie ein weiter Kranz noch die verschiedensten Charaktere zusammenrahmen, werden zu knappen, straffen, doch ebenso leidenschaftlichen Sprachballungen in unserer Zeit. (Vulkane unter Eiskrusten: Ibsens letzte Dramen, Flaubert, Stefan George.) Und zöge man so aus Sprache und Gestalt die letzten Differenzen: dort ist der Rhythmus: Wohlan, denn . . . . . hier, weniger innig, weniger enthusiastisch, umso glutschwüler, umso härtender: Vorwärts, trotzdem . . . . .

Es ist schwer, die formenden Kräfte richtig zu deuten. Vielleicht ist noch bestimmend gewesen, daß die Frau hier Trägerin der Tat. (Die Judithtragödie weist in dieselbe Richtung). Denn Faust wirkt noch hinüber über alle persönlichen Kämpfe, ebenso wie Hasenclevers „Sohn“. Aber gerade der „Faust“ richtet den Weiser auf für die Wende der Zeiten: er predigt die Tat und der Erlösung willen: nicht die absolute Tat, als gewaltigstes innerweltliches, nicht nach einem Außen bezogenes, sondern in schlichter Wucht „nur“ daseiendes Ereignis.

Parvus Artifer

Ein Monolog

Von Curt Schawaller

P e r s o n:

Parvus Artifer, ein werdender Jüngling.

S z e n e: Parterrestube des werdenden Jünglings.

P a r v u s A r t i f e r: (sitzt, die Tabakspfeife stopfend, dem Rasierspiegel gegenüber; sieht, innehaltend, seinem stark vergrößerten Spiegelbild in die Augen.) Dir schenkte Solus Magnus, der einziggroße Menschheitskritiker; diesen weißen, mit schwarzem Wort „Problem“ bedruckten Pfeifenkopf: Denn du sollst lächelnd übers Problem hinwegdampfen lernen. — (Er liegt, den selbstkritischen Blick unverwandt

auf sein stark vergrößertes Spiegelbild geheftet, qualmend auf der Chaiselongue.) Laß deine Seele nicht bezwingen vom quälenden Problem: Sonst wirst du ein im Abgrund winselndes, vom trüben Staub dich mästendes todwundes Tier; der du doch werden könntest: ein hoch im Allgeistsonnenäther hell flimmerndes Stäubchen. Jedoch: Den Alltraum willst du Eselsfüllen träumen, das Problematische besiegen, das Herz der Ewigkeit behorchen . . . . .? (Entsetzt.) Problem, du erdgebundenes, umhüllst mich —

Ihr Wände, mich umschließend, werdet Sarg —
Du Qualm im Sarg, Problem, vergiftest mich,
Den qualvoll Eingesargten, Lebenden . . . . . . !

(Er lächelt, auf einen leuchtenden Kreis an der Wand starrend, traumbefangen.)

Ich seh' mich selbst: Entflohn der Menschheit Fesseln!
Ich Träumer, seh' mich selbst: auf Bergeshöh' . . . . . . !

Verwandlung.

Traumszene: Gebirgslandschaft mit drei stufenartig einander überragenden Gipfeln.

Parvus Artifex: (reckt, emporgeklommen, auf die unterste Gipfelstufe gelangend, als Jüngling die Arme, leise jubelnd, zum Frühlingshimmel auf.)

Entflohn? Bin ich entflohn der engen Stube —
Jedoch wohin . . . . .? Gleichviel: Entflohn!! —
Wie Frühling traumhaft, horch, durchs Weltall singt
Sein ewig allzu rasch vergeßnes Lied,
Darin, was Einzelfreude, Einzelqual,
Harmonisch einigend! — Doch Himmel, wer,
Wo Allerseelenflüstermelodieen
Seraphisch gleiten durch kristallnen Äther,
Führt' mich zu solcher Höh' . . . . .? War dies der Berg,
Wo Satan Christo, aufwärts, in die Tief' und
Ins Weite deutend, raunte: „Alles Dies
Will ich dir geben, so du niederknieest,
Anbetend mich!" —? Doch weh', wie bettelarm,
Wem solch Besitz von Ländern, Strömen, Meeren,
Von Bergen, Thälern, Menschenfurcht- und Flüchen,
Solch äußerer Besitz von Nord und Süd,
Von Ost und West und freier Windesrose
Schon Glück bedeutet': Satan, fort! — Allgeist,
Du ewiger, du gabst uns Menschen mehr:
Gabst uns der Augen Licht, der Sinne Glut,
Des Hirnes klaren und kristallnen Frost,
Gabst uns die Allumfasserin, die Seele,
Weil innerlich, nie äußerlich besitzen
Will der Besitz, der Sterben überlebt . . . .

(Er hielt jäh', betroffen hinabstarrend, inne; schwankt, bezwingt sich. — Pause. — Dann: völlig veränderten, schwermutsvoll-verhangenen Tones.)

Da drunten . . . . .? Schweig! — Oh steinern-enges Haus,
Wo du gepfercht mit Menschen saßest: Menschen,
Von denen jeder, in sich selbst verriegelt,
Ihn Quälendes so inbrunstvoll sich wirkte,
Als schüf' erlösend er die neue Seele
Dem seelenlosen All! Sieh': Düstrer Qualm
Quillt durch des Menschenhauses Schornstein, rastlos,
Ein Menschenleidensphantasiegequalme,
Und quillt, myriadenfach sich formend, quillt,
Die Frühlingssonne bergend . . . . .! Schwandest, Sonne,

Gelöscht vom Riesenschatten Ahasveri,
Des Büßenden . . . . .?
Giftige Dämpfe,
Schwarzleuchtend hochgewirbelte, wollt ihr
Hinab mich ziehn? Und greift, aus dunkler Tiefe,
Dort weiß und marmorn, mich rapiden Wirbels
Durch blut'gen Trichter jäh herabzureißen
Ins Hünengrab, nicht ein Geripp? Und dort . . . . . .
(Düster, trotzig.)
Was soll der Kondor in dem Pfuhl der Molche!?
Ich, Parvus Antifer, ich horste hier;
Und ward, den Traumesgipfel mir erfliegend,
Vom Schwindel frei . . . . .!
(Er klammert sich, erbleichend zurückgetaumelt, entsetzt an die Felswand.)
Umsonst: Gigantenfäuste,
Mir drohende, aus Qualm geschaffene,
Zu Bein erstarrt und stahlgepanzert, recken,
Mich würgen wollende, aus Abgrundstiefen
Sich krallenspreizend auf . . . . .! (Sich selbst mit
Lachen verhöhnend.) So starr titanisch,
Du Vogel Strauß, dein prunkvoll Beinerüstzeug
Zum höhern Gipfel tragend, auf zum Himmel —:
Dann reißt kein Traumphantom dich kesselwärts! — — —
(Nach einer Pause, emporgeklommen, zur höheren Gipfelstufe gelangend, blickt er, Mann geworden, freudlos in den Sommer hinab.)
— Du Sommer, blut'ge Tollwut züchtender,
Aasbrütend höchst verfluchter: Welche Früchte
Des Segens wird ein erntefroher Herbst
Aus dir sich schöpfen? — Sink', verfluchte Sonne:
Du, der Gestirne Fliegenpilz, verwes',
Das All vergiftender, auf Meeresgrund:
Verwes'! versink'! Viehisch Cyklopenaug',
Zur reinen Höh' besoffen stierend: Fänd' sich
Der listenreiche Niemand, der dich ausbrennt
Mit glüh'ndem Pfahl! — Doch Höhen: Sind sie rein?
Erträumte selbst . . . . .? Oh du: Kalvarienberg,
Wo Satan raunte höchsten Potentaten
Bei kluger Staatenordnung Anbeginn,
Aufwärts, ins Tief', ins traumhaft Weite deutend,
Zu Herrscher-Eselsohren: „Alles Dies
Will, Gottgesalbter, ich dir geben, so
Du niederfällst, anbetend mich!" —! So betet
Den Satan an und jagt in Gottes Kirchen,
Bevor ihr sie ins Blutfeld peitscht, die Völker,
Damit sie dort euch fluchen und ihr Fluch
Euch Höllensegen bringe . . . . .!
(Er stiert, die Arme verschränkt, dumpf-ruhevoll in den Abgrund.)
Quillst du fort
Aus wunden Poren dieser Gotteserde,
Blutroter Morgentau, dich selbst erlösend
Zum abendroten Qualm? Nicht pack' mich, Schwindel!

Nicht würge Gram dich, Parvus Artifer,
Wenn Qualen aus dem Abgrund quellen: Seelen,
Dem Traum der Lebenden entrissene,
Als blut'ge Dämpfe, die du atmest, aufwärts
Sich winden: Saug', ein Wissender, sie ein
Und schöpf' dir so den All-, den Niemandstraum!
(Sein Blick hebt sich langsam, liebevoll-hart, vom Abgrund zur Höhe empor.)
Den All-, den Niemandstraum, alltrunkner Nemo?
Ihn träumt man nur auf jenem Märchengletscher,
Der, alles übergipfelnd, dort sich bohrt
Ins alles eisig Überstrahlende —:
Drum auf, zum höchsten — tiefsten — letzten Ziel! — — —
(Nach einer Pause, emporgeklommen, zum höchsten Gipfel gelangend, blickt er, Greis geworden, zunächst verfinstert, an die Eiswand gelehnt, in den Winter hinab.)
Dein End' ist nah'! — Zum höchsten Gipfel stiegst du
Durch üppigbunten, früchtereichen Herbst —:
Doch bald erkennend, daß Erkenntnisfrüchte,
Einst gottgesegnet, dann vom Schlangenbiß
Vergiftet, Zwietracht, Selbstzerfleischung, Fluch
Der Menschheit schufen, bohrtest du den Blick
In dich, du Hoffnungsloser, deine Seele,
All-Menschenseele suchend, tief hinein;
Sankst, Allzuwacher, wegemüd' am Wege,
Mit fieberndem Gehirn in Schlaf, gewühlt
In Steingeröll den Kopf, und träumtest dich
Als Wachenden. — Stehst auf dem Gletschergipfel? —
Besinn, dich, Ruheloser, gut! — Hier standest
Du früher träumend schon, dich glaubend wach:
Und heut' erst fühlst du, daß du damals träumtest?
Wer sagt dir, wo die Wirklichkeit beginnt . . . . .!?
(Mit verzweifelter Judasmiene.)
Wars wirklich Traum, daß dir, dem Heilandsjünger,
Dem Zweifelnden, besessen vom Versucher,
Auf dieser Höh', an deines Rabbi Seit',
Jäh' Krallen, Hörner, Drachenflügel wuchsen:
Derweil du, Satan werdend, auf zur Höh',
Hinab zur Tief', hinaus ins Weite deutend,
Zum Rabbi Christo sagtest: „Alles Dies,
Heilloser Heiland unheilbarer Menschheit,
Will ich dir geben, so du niederknieest,
Anbetend mich!" —? Wars wirklich nur ein Traum? —
(Völlig verändert.)
Wars Traum, daß übertausend Jahre später,
Du hier, auf Gletscherhöh', die Arme reglos
Verschlungen auf der Brust, den Dreispitz, schwarz,
Tief in der kaiserschopf-geschmückten Stirn,
Als Imperator dachtest eigner Jugend,
Da du vom Ruhmsucht-Dynastieenjoch
Europas Völker wolltest lösen: Hei!
Bis du, des Pöbels Wetterfahnengeist,
Erkennend, eisige Verachtung lernend,

Dir selbst ein Weltreich aus dem Blutmeer schöpftest:
Napo-Lione! Dir! Dein Löwenreich!
Und schließlich sahst du hier, von Gletscherhöh',
Wie von dir losgelöst, mit Eiseslächeln,
Das eigne Waterloo: Wars alles Traum!?
(Dumpf, ins Leere stierend, gequält.)
Vergangnes floh in Träum', und Gegenwart
Allein ist wirklich: Und am jüngsten Tage,
Wenn alle Gegenwart vergangen, wurde
Dies Dasein zur allmächt'gen Phantasie —
Und träumt vom eignen, rätselvollen Sinn . . . . . .
(Im Tiefsten erbebend und sich, ahasverisch, rücklings an den Eisfelsen klammernd.)
Dort — steigt — der jüngste Tag . . . . . ! — (Gewaltsam,
sich zur Ruhe zwingend, emporgerafft.) Nun, Artifex,
Du Nichts und Alles, Alles du in Allem,
Du Alles in dem All, weil Alles Nichts —:
Sahst du nicht gestern Nacht, im jüngsten Traum,
Als ew'gen Wandrer, schon von diesem Gletscher
Dich eisig niederstarren — — ganz wie jetzt! — —
Ins All, ins Nichts: bis all das Nichts erstarrte — —
Erstarrt' wie jetzt! — — zum eis'gen Monument . . . . . ?!
(Mit innig-hohnvoller, großer Gebärde.)
All-Monument . . . . . ! grandioses . . . . . ! eisiges . . . . !
Einst, voll Bewegung, ränkevolles All —!
Nun, ohne Mienenspiel: So all-erhaben,
Wie'n Helden-Marmorstandbild . . . . !!
(Von furchtbarem Gelächter geschüttelt.)
Ja: Nun kommen
Im Universum niemals mehr Gestirne,
Aus ew'ger Bahn sich schleudernd, sich zu nah'!
Nun säuft die Erde, die mich Wandernden,
Mich Ewigruhelosen, ausgeworfen,
Nie mehr das Blut mordgeiler Kreaturen,
Die, um zu leben, töten! Erde, nun,
So jäh' erstarrt in pulsender Bewegung,
Dein eignes Denkmal, höhnend gletscher-eisig
Heroen-Marmorpuppen, laß betrachten:
Dich, Menschheits-Epitaph . . . . . !!
(Er kauert mit ahasverischer Miene, seltsam grinsend, auf einem Eisblock; seine Rede wird plötzlich von grausiger, fast referierender, doch ironisch-besessener Sachlichkeit.)
Horch — horch —! Das seltsam-harte Sphärenklingen
Des ew'gen Frostes gleitet in Spiralen
Herauf, herab, herum und mittendurch
Voll ewig-eisig-glühnder Melodie . . . . . !
Was aber seh' ich dort? — Des Wohnsinns Geste:
Erstarrt zu Eis! — Was dort? — Ein Königsantlitz,
Erstarrt im Patriotenredepomp:
Im Augenblick, da „selbstlos" — „Volkes Vater" —
Der König sich genannt: erstarrt, samt Worten,
Zu Eis der ganze Mann. — Doch weiter abwärts? —
Nun klafft, was kläffte: Demagogenmaulwerk,

Weit offen, eis-erstarrt: im Augenblick,
Da Lümmelchen, die Throne lästernd, schrie:
Es habe nie, aus eitler Selbstsucht brüllend,
Sich vorgedrängt! Und seine Rede riß,
Und seine Zung', gefroren, brach wie Glas. —
Und dort? — 'Nen mächt'gen Feldherrn seh' ich dort,
'Nen persisch-römisch-mazedonischen,
'Nen Parvus Maximus mit Marschallspose,
Der schon sich selbst als Marmorstandbild träumte,
Als nationalgeprägten Heros: starr,
Im Augenblick erstarrt zu Gletschereis,
Als er beschwor: „Die Ruhmsucht kannt' ich nie!" —
Was, endlich, dort? — Oh, brave Biedermassen!!
Die bald dem König, bald dem Demagogen,
Dem Pfaffen bald und bald sich selber, bald
Dem Alexander, bald Diogenes,
Bald Solon — Krösus — bald Savonarola,
Und bald dem heisern Schnapsgenossen trunken-
Kritiklos folgen, jeder Suada lauschen,
Die schmeichelt, prasselt oder sonst betört
Das neugiergeile Ohr! Oh Völkerdenkmal,
Du Hin- und Hergewehtes, Schwankendes,
Haltlosgetriebnes, „treues Volk" genanntes,
Du Delirierendes, zu Eis erstarrtes —:
Was noch gäbs Tolleres . . . .!?! — — —

(In sich gekehrt.)

Nicht hinsehn. — Still! —
Sahst schon genug. — Nicht hinsehn: Sahst genug
Vom starren Monument des jüngsten Tages . . . . . !

(Das Gesicht in den Händen.)

Ruf' dir die Jugend, ruf' den Frühling, rufe
Die Lieb' zum All, das schmelzend sich erneue
Dir Träumendem, dir inbrunstvoll zurück . . . . .

(Aufhorchend, völlig verändert, von leisem, knabenhaft glühendem, rapid wachsendem Jubel durchbebt.)

Welch Klingen . . . . ? Horch! Ewige Frostesklänge . . . . ?
All-Monument, oh sieh, das eisige,
Zerschmilzt, zerfließt, zerrinnt! Und Frühlingsklingen
Raunt aus den Höhen, aus den Tiefen, rieselt
In Regenbogenperlen aus den Gletschern,
Allsonne grüßend; aber Frühlingssonne
Saugt das Zerronnene, das All, empor:
Und was wohl früher „Erde" hieß, was früher
Die seltsam friedevolle Harmonie
Friedloser Dissonanzen war gewesen,
Ward nun, zerschmolzenes, emporgesogen,
Dein Silberwolkenbett . . . . ! Dort, Artifex,
Dort wachend, ruh', erspähend neues Werden,
Das All-Harmonische, das niemals war —:
Und sink', daß er dich liebend-weich umfange,
Dem neuen Märchenfrühling an die Brust . . . . . !

(Er gleitet vornüber, auf die zu seinen Füßen schwebende Silberwolke hinab.)

Verwandlung.

Szene: Parterrestube des werdenden Jünglings.

Parvus Artifex: (liegt, von der Chaiselongue hinabgesunken, am Boden; erwacht, betrachtet verwundert die Scherben des zerbrochenen Pfeifenkopfes, richtet sich auf; murmelt, noch schlafbefangen.) Bin leider nicht auf meinen Frühling, sondern: auf meine Visage gefallen. — (Er verschränkt, nachdem er sich erhob, seinem stark vergrößerten Spiegelbild selbstkritisch ins Auge starrend, napoleonisch die Arme.) Du Eselsfüllen, ein äußerst rares Gesicht habend, warst allerhand Mytisches, Biblisches und Historisches, warst Niemand und Nemo! —

(Fatalistisch.)

Doch der programmatische Pfeifenkopf, den der einzig-große Menschheitskritiker Solus Magnus dir schenkte, zerbrach: Derweil Du, im Rasierspiegel irdisch Maß Überragender, bei Waterloo dich selber sehen mußtest! — — —

Wanderung und Ziel

Von Edwin Krutina

I.

Sieh der Wind geht hin und wieder
und du bist's, der mit ihm zieht;
Liebe ruft durch Vogellieder
zu dir her: dich singt ihr Lied;

wie die Wolk' sich aufwärtshebend,
abwärtssinkend geht die Bahn,
gern verweilend, weiterstrebend
erdenwärts und himmelan.

Ist nicht jedes, das dir gleichend
überall das Antlitz hebt,
bald sich nähernd, bald entweichend
rastlos hin- und wiederstrebt?

Und du schreitest mit der Frühe
und dein Herz kennt seinen Tag:
Glück ihm Arbeit, Segen Mühe,
froh beflügelt sich sein Schlag,

nah erscheint dir jede Ferne
und unendlich was du strebst;
auf die Sonne folgen Sterne
und sie scheinen, weil du lebst!

Zögerst du sie zu ergreifen?
Ach! nun dünkt dir alles groß
und vergebens aufwärtsschweifen
ist dein schmerzlich Menschenlos;

deine Hände sind ermattet,
deine Stirn ist wanderschwer,
und die Nähe, nachtumschattet,
droht mit dunkeln Schwingen her!

Hast du Licht und Finsternis
glaubensvoll durchmessen,
nahst du dich dem Ziel gewiß.
Ziel heißt: sich vergessen,

heißt vom Irrtum, der dich hält,
mutig fortzustreben
und dem großen Geist der Welt
sich dahinzugeben!

Denn im irdischen Bereiche
bleibt dir eins, das du gewannst,
daß dich einst sein Ruf erreiche:
selig, wenn du folgen kannst.

II.

Die Wimpel hoch! Siehst du den Flug der Wellen,
wie Schwäne, weiß umbrausen unsern Kiel?
Ersehnter Fahrten freundliche Gesellen.
Sie rufen, locken, reißen hin zum Ziel,

Das Frührot malt mit Purpur unsre Flügel,
wir tauchen in besonnte Fernen ein.
Aus Ebenen wächst der Wald, steigt auf zum Hügel:
Du landest dort, du wirst willkommen sein.

Sieh über dich! Du zweifelst? Vergangen
liegt was dich quälte: Erde, Mensch und Zeit!
Hier sind die Lieder, die wir ahnend sangen.
Die Wahrheit: einig in Glückseligkeit.

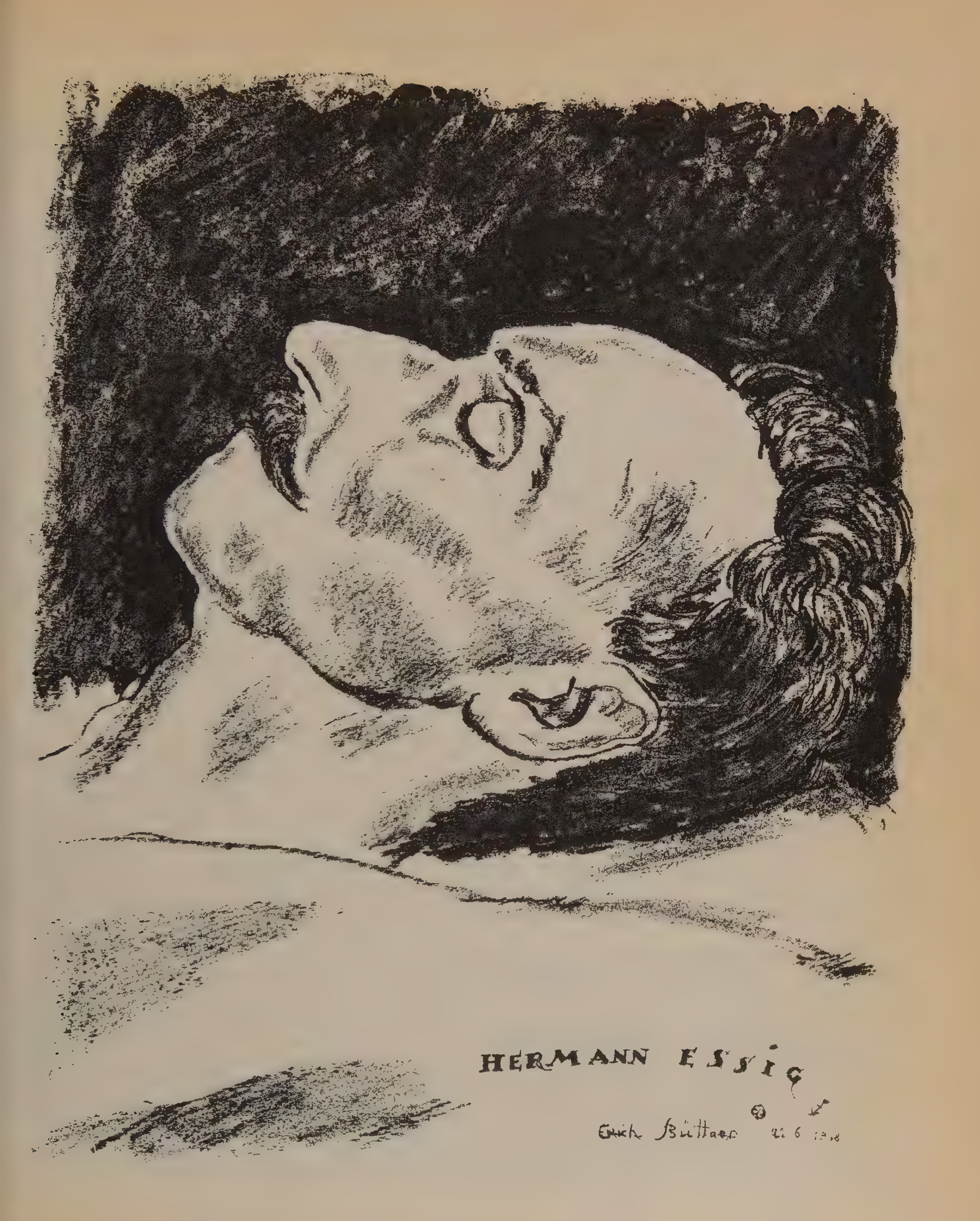
Nun gib dich hin! Denn ganz dich hinzugeben,
war es nicht dies, das dich zu wandern zwang?
Traum ist die Erde und dein Traum ist Leben,
der Körper Wahn und deine Seele Klang.

Und was wir wie durch Schleier nur erkannten,
die Einsamkeit, die jenes Irren war,
das Kleid, das wir am neuen Strand verbrannten,
es wurde morgenrötlich in uns klar:

nur Übergang, daß viel zu Einem werde,
Gesetz, das seine letzte Form zerbricht.
Du wanderteſt den Weg auf deiner Erde,
Dein Teil zu sein am ewigen Licht!




FRANZ WERFEL


HERMANN ESSIG
Erich Büttner



Kritik in unserer Zeit (Ein Wort über das Allgemeine und Jacobsohn)

Von Kasimir Edschmid

Grad der Kultur, Grad der Kritik, eine Atmosphärenfrage. Bei uns nichts von beiden. Bei den Franzosen etwa beides. Besäßen wir es, dies bliebe ungeschrieben, da es unnötig wäre. So geht es, notgedrungen, um Jacobsohn. Lieber schriebe man es, hieße es eintreten für einen andern. So aber ist es auch gut für die eigene Sache. Jedoch so, daß das Eigene nur Anlaß bleibt, Prinzipielles klarzumachen. Denn das tut not, nicht das andere.

Was heißt Kritik im Durchschnitt: ein Mißverständnis. Welche Verwirrung der Begriffe. Welch Fehlen jeden inneren Maßstabs. Keine Lanze wird aufgerichtet, kein Ziel erstrebt. Im besten Falle: reagieren auf Reize, konstatieren, betrachten, beschnüffeln, Reflex, Gestank, Geschwätz. Also Unwichtiges schon in der Absicht. Nie war Ziel der Kritik so nieder aufgehängt. Wer hebt die Augen? Die Wimpern sind geklebt auf Persönliches. Tötend schreibt einer, weil ihm einer die Frau verführte. Triefend einer von Süße, auf Wiederlob geil. Einer ethisch donnernd, weil man ihn prügelte. Stinkt Literatenkritik nicht nach Kaffeehaus, steht eine Fratze nicht hinter den Buchstaben, Schiebung, selbst unbewußt, in kritischer Handlung? Sind das Aufgaben, das Gründe? Schiebt es bei Seite. Kritik hat aktiven Sinn. Hätte sie ihn nicht, sie wäre zwecklos in sich selbst, der Stein wäre gehoben gegen sie von allen Wichtigen. Aber Kritik heißt: bessern. Helfen. Durch Einrangieren Stil vorbereiten. Durch Töten selbst in die Höhe züchten. Auch im Mord als Oberstes: Güte. Auf der anderen Seite aber welcher Anblick: wo Persönliches nicht mehr in Frage kommt, wo breites Ausmaß möglich wäre, welche Schwäche, welche Erbärmlichkeit der Mittel, des Vermögens. Unsachlichkeit und Richtungshaftes durch jeden Satz. Bin ich, weil es politisch paßt, nicht ein Amerikaner, Schickele nicht ein Franzose, Unruh ein Bolschewik. Bin ich, weil die Dürieux Novellen im Ausland liest, nicht verdächtiger Libertin? Ist es nicht gut mich, aus Racegründen als Prager festzulegen, als Slawen zu kreuzigen. Weil ich Straßburg liebe, als Elsässer zu denunzieren. Weiß eine katholische Zeitschrift, was sie tut, wenn sie, aus unreinen Gründen falsch gewittert, mich als Kaffeehausjuden höhnt. Fühlte einer, daß hier auch nur Nachfrage, nur Erkundung nötig sei. Ziel heilt alles. Aber welches Ziel? Ist das die Reinheit einer Idee, diese Handlung, unter der die Besten leiden, Sachlichkeit. Wo bleibt der Wille auch nur zur Reinlichkeit. Wo bleibt die Ahnung auch nur der Aufgabe. Wo die Verantwortung. Denn dies wäre nur das Geringe. Wo aber bleibt das Ziel? Liegt die ganze Misere in der Tragik unseres Volkes, nicht Stil, noch nicht das heiß Begehrteste, noch nicht Kultur zu haben, nicht im Schrifttum, nicht im Leben . . . fehlt die Nabelschnur von Jahrhundert zu Jahrhundert, es bleibt uns nichts als es zu leiden. Aber wir haben die Verpflichtung mutig zu sein, Forderungen aufzustellen, Bedingungen auf den Tisch zu schlagen. Tätig zu sein auch hierin. Fehlt die Selbstverständlichkeit in der Linie Blei-Fontane, muß für die Zukunft innerste Bindung erstrebt sein. Gibt es wenig innere Station zwischen Lessing und Kerr, schafft eine Kette Stationen in die Zukunft hinein. Bereitet vor. Hebt das Niveau. Säubert die Ansicht. Zeigt, was erlaubt sei, was nicht in der Gesinnung. Legt die Ziele klar. Schneidet das Miese weg. Auf den Mist.

Rechtet besonders mit den Begabungen. Die Zeit ist streng, birst vor Verantwortung. Was ist Talent? Sagt es deutlich: lächerliche Voraussetzung und strengste Verpflichtung. Genau wie beim Künstler. Es bleibt zu konstatieren, weiter bleibt nichts zu tun. Versagt es, werde es gestäupt. Hat es sein Pfund schlecht verwaltet, ist solcher Verlust in solcher Zeit unersetzbar. Rechnet es ihm bitterer an als Unbegabtem, das, lächerlich versagend, nach oben rang. Vor allem not tut die innerlich unbestochne Persönlichkeit. Auch hier wird an deutscher Aufgabe innersten Wesens geschafft, man vergesse das nicht. Wir wollen endlich Kultur und Niveau. Schafft Menschen. Anders geht es nicht. Eine große Begabung kann heut uns eine Null sein. Was haben wir von Instinkt. Talent läßt uns eisig. Nicht genug für uns.

Erhebt deutlich die Forderung: daß ein Kritiker Luft sei, der nur kritisch schreibt. Sagt es deutlich: daß er ein Mensch sein soll, der sich im Dienste weiß, der nicht „reagiert", sondern der mißt an der Idee. Der zeitlich scheidet von überzeitlich. Der so sei, daß ihn der Reiz der Gegenwart nicht unterkriegt. Daß er

Liebe trägt und sich verpflichtet fühlt in jeder Sekunde. Daß in der Achse seines Wesens Gerechtigkeit steht und das heißt: Sachlichkeit bis zum Tod. Daß sein Ich ausgeschaltet sei, das sich gekränkt, das sich gelobt fühlen könnte. Daß die Aufgabe aufgerichtet in ihm stets steht: Hinneigung nicht nur zum Kunstwerk, sondern durch es hindurch zu den Menschen. Daß endlich auch seine letzte Strenge, seine unerbittliche Verneinung nur Liebe ist. . . . . Dies postuliert! Was bleibt heute? Einiges, nicht viel. Was nicht entspricht, werft auf den Haufen. Stellt es gegen die Mauer. Rührt mit dem Finger daran. Es fällt um. Es war Kulisse.

Wäre dies nicht so, es gäbe keine Notwendigkeit auch ein Wort nur zu sagen. An solchen schon sichtbaren, an solchen schon sich auswirkenden Maßstäben verginge Nichtgenügendes wie Schaum. Was sollte man erwähnen, wo es nicht zureicht. Es bleibe drunten. Polemisiert heute Herr Jacobsohn, bleibt nur eine Handlung, die genügt: ihn neben die Forderung zu stellen. Er vergeht. Keine Polemik, das Orchester ist zu klein, solche Trompeten zu abgeblasen. Hier wird um Persönliches zu tief geschleimt. Dieser Fall ist kein eigener, denn als solcher hat er kein Interesse. Was kümmern uns Schmähungen. Uns geht es um die Sache. Es handelt sich um das Symptom. Die Zange. Hebt den Skribenten gegen das Licht. Er sprang in eine Diskussion mit Hauptmann, fiel über einen Druckfehler, warf sich vor Hauptmann. Wozu solch hysterisches Geschrei? Ich wollte Hauptmann vernichten, abtun . . .? Alarm darum? Er hatte nur sechs Zeilen gelesen. Ich wies ihn zurecht. Er mußte weiter lesen. Unmöglich der Erkenntnis auszuweichen, daß ich mit letztem Maßstab und also in Ehrfurcht aber fordernd von Hauptmann sprach. Ebenso unmöglich dies zuzugeben. Daher Verdunkelung, Wechseln des Standpunkts, aalglatte Drehung, Anreiten **à califourchon**: es handelt sich nicht mehr um Hauptmann, nicht um den Schutz, es handelt sich um den Stil. Beschimpfung des Satzbaues, Amüsieren mit vorgehaltener Hand, Stich auf Expressionismus, Kampf gegen den neuen „Jargon". Peinlicherweise aber ist dieser Jargon seither Trumpf gewesen. In zwei Jahren höchst gelobt, mit ganzer Lunge gepriesen, von Jacobsohn heftig attachiert. Derselbe Autor plötzlich, weil er zurechtwies, ein Idiot, ein Verderber des Satzguts. Ist dies nicht peinlich? Nein, den bedeutenden Dichter löschen drei schnoddrige Sätze. Totschlag. Grimasse des Bouffon. Die Sachlichkeit, zwei Jahre festgehalten vorbei. Geleistetes fliegt unter der Handbewegung. Aus dem angeschlagenen Problem tut sich hervor das einzige, was hier Geltung hat: Jacobsohn. Aber das schlimmste Verbrechen ist heute Eitelkeit. Es zieht ab von der Sache. Stellt die Persönlichkeit vor das Wesentliche. Das ist zu bekämpfen. Hier ist die Wurzel faul. In diese Kerbe haut. Der Skribent ist nicht wichtig, nur ein Beispiel.

Hieß es sonst nicht anders, eh die Eitelkeit juckte, als er noch vor der „Schaubühne" stand. Anreißerhaft: „Schicken Sie mir einen Essai . . . . . ich schreie begeistert: Ja . . . . Nur . . . . kann ich im Krieg nicht honorieren." Hier ist Methode. Junge Leute, honorarlos gebracht, lanziert, im großen Teil aufs Rostrum gestellt, im Briefkasten privat karressiert, sie liegen ihm am Busen. Das Publikum ist jederzeit orientiert durch einen seltsamen Kanal der Mitteilsamkeit internster Vorgänge. Plötzlich die Florettgeste, Schlag ins Gesicht, seelische Blähung: Der Arglose vernichtet. Das Publikum vom Frisson des Skandals angenehm entzündet. Was ist das? Kritik? Es ist Sensationalismus.

Hier steckt der Kern. Bewegung vor allem ist Prinzip. Unvorhergesehene Gesten die bevorzugten. Handlungen im Parador das Neue. Geschätzt nur der Wechsel. Ein atemloses Publikum vor der Schaubude. Gestern Umarmung, heute Krach. Auf der Bühne stets Gefecht. Schaut man genauer: der Gegner ist fingiert. Der Autor sticht in die Luft. Die Schaubühne genügt nicht. Es ist nur ein Halbkreis. Die Weltbühne hat einen vollen Radius. Verbeugung im rosanen Trikot hat weitere Sichtmöglichkeit. Es lebe die Arena. Jongliert er, spielt, faucht er, stellt er Posen, man sieht es nun im Kreis. Spürt Ihr es immer noch nicht . . . . ? Daß Ihr die Betrogenen seid. Daß es nicht um einen Kampf geht, sondern nur ums Fechten. Daß aus jeder Anstrengung ein Bild bleibt: der Skribent in der Siegerpose mit dem Bizeps. Daß Kritik ein egozentrisches Prinzip ward. Eitelkeit diente. Daß ein Fußtritt das Sachliche wegschiebt, wenn es den Anblick des Fechters stört. Ist das Kritik? Es ist albern. Aber es ist gefährlich. — — — Früher hieß es: Ich schreie begeistert Ja . . . senden Sie einen Essai. Heute ist es kein Essai mehr. Nein . . ein Kauderwelsch? . . . . nein Sprachdummheiten? Geschwürig bricht ein Wortstrom über sonst so sehr gelobte Prosa: „sabbern . . . Bakel . . . Rackerlatein . . . . beaasen . . . quietschendes Blech . . . ." Welche Sprache ist das? Gesinnung der Verantwortung bewußt? Ist das das saftige Fleisch einer abwägenden Rede? Nein, es ist Cholera Infantium.

Ist das ein Vorstoß, dichterisch wie bei Kerr, dessen züchtigende Hand noch heute auf ihm liegt. Nein, keiner meiner Freunde würde sie Essai nennen. Gut gelaunt: Gessaires. Doch welche Pose . . . wir verstehen uns nicht, da ich undeutsch rede . . . er deutsch .? Teutonische Geste? Jacobsohn? Mit solcher Wortskala! Mit solchem Mut, der in zwei mit raffiniertester Journalistik zurechtgedrehten Angriffen kein einziges Mal den Namen der Zeitschrift bringt, in der von Hauptmann gesprochen wurde? Wollen wir ihm unsere Ahnenreihe zeigen? Liebte ich Jüdisches nicht zu sehr, wollte ich ihm nicht aus schon krampfig haschender Faust die Waffe nehmen, daß er mich Antisemiten schimpfte, ich befeuerte ihn mit unsterblichen Witzen . . . . . . Nein diese Sprache ist nicht die der Gnade, die weiß, daß sie dient, warum sie opfert. Ist nicht die Sprache der Reinigung, die selbst die scharfe Peitsche mit Begeisterung führt. Ist nicht die der Güte. Ist spitz wohl, in Gossen und Witzen gelaucht, doch ohne Auftrieb, ohne Idee. Ist dies die Rede der Sachlichkeit? Ist solches Winden, solcher Wechsel, ist dies hin und her auf der Jagd des Augenblicks die Moralität des Kritikers? Sind hier Maßstäbe als sakrale Zeichen aufgerichtet? Tummelt sich hier nicht ein ehrgeiziger Buffon mit dem Talar eines Richters. Ist hier nicht jede Äußerung, jede Tat notwendigerweise bei solcher Position eine Spirale, die zurückschnellt auf nichts anderes als immer wieder das eitle Ich. Welches kann die Aufgabe sein solcher Einstellung? Nicht einmal die reinigende des Hechtes. Er hat als Raubtier Adel und Aufgabe. Hier sind nur Zähne. „Eine öffentliche Déconfiture" hätte zu solcher Form vor hundert Jahren der fürstliche Muskauer gesagt, der Euch Deutschen, die Ihr ihn vergaßt, damals schon der Typ war des Vornehmen, des Reisenden und Skribenten (Deutscher an Gesinnung, englisch in der Haltung, von der Grazie eines Franzosen). „Un dupe" und hätte sich abgewandt.

Angegriffen, aufgezeigt wird hier nicht nur das Negative, noch mehr das Positive. Denn nichts ist gefährlicher wie das Schwankende. Unbestimmbares ist Reiz von Katzen und Frauen. Bei Männern wollen wir Gesinnung. Nicht Reize, sondern Richtung. Nie Spielerei, sondern das Eindeutige. Heute mehr als je. Ich weiß, Verteidiger stehen da, weisen auf dies, auf dies. Kein Zweifel, hier ist Bedeutendes versucht. Keine Vorwürfe: hier ist für Edles eingetreten, manches Kluge gesagt. Ohne Widerspruch: als Gehalt eine Begabung, ein großer kritischer Instinkt. Es genügt nicht. Es geht um die Moralität, um die Beweggründe. So oft für Gutes eingetreten, so oft vernichtet. Steckt unter der Handlung eindeutiger Ethos? Läuft die Spirale nicht zurück und entblößt? Wo ist das Ziel? Narzissische Turniere. Polemik, die nicht besser machen will, ist Geschwätz. Unsere Ohren sind taub dafür. Was kümmern uns die Kämpfe um die Beine einer Darstellerin. Was hilft Fechterei gegen die Polizei, wird sie selbst Hermandad des Ungeschmacks. Was soll ein Pharisäertum wild gewordener Phrasen. Was eine Polemik gegen die Journaille, wo mit den raffiniertesten Mitteln, den abgebrühtesten Taktiken dieses Gewerbes gefochten wird. Was soll ein Kokettieren mit möglichen Plagiatoren: Glaubt man an Takt, selbst wenn er sich zu äußern scheint, wo diese Indiskretionen über intimste Dinge auf der andern Seite wieder sich exhibieren. Einer trug in Abdera Handschuhe. Er war nicht adlig, Freunde. Er hatte Flechten. Schaut, was das Zwittrige zusammenhält, schaut nur auf das Motiv. Auch gute Handlung ist zwecklos, kommt sie nicht aus Moralitäten, sondern nur aus bon sens. Hat einer Kontakt zu den Wurzeln der Zeit, wenn heut er sie lobt, morgen sie schmäht. Heute so kostümiert, morgen in anderer Geste. Ein Mann riß einem Löwen das Gesicht ab, es war ein Affe. Heute Revolutionär einer Idee, morgen ihr Sykophant. Was bedeutet bei solcher Einstellung des Herzens der jungfräuliche Kult des einen, die verzückte ewige Gebärde, das Baucheln vor Kraus . . .? Eine Falle. Berechtigung im Namen der Idee über zwanzig andere zu stürzen. Dauernde Regulierung des ethischen Pendels. Es ist nicht Standhaftigkeit. Es ist Abrekentum des Geistes. Ist solche Arena die Welt? Sie ist ein Krähwinkel der Anmaßung. Die Bildung, die Urbanität der Gesinnung, wie sie Forderung ist . . . .? Ach ist solcher Geist, der nur persönlichem Reiz schillernd reagiert, ist er mit scharfer Zunge geprüft, ob man wie Erbsen ihn au sucre oder a l'anglaise anmacht, nicht letzthinig vom gleichen faden Geschmack. Wo die Würze des Aroms, wo die Tiefe der Gesittung gesucht wird, nur Farbe, Grünes, sonst nichts. Kein Material. Surrogate. Die Ektase? Aktualität. Ist das Schema bekannt, langweilig zum Erbleichen. Gibt es Entschuldigungen, es sei loyal geprüft, gibt es Erklärungen? Ist es bolschewistische Regung, die nur ihr Ziel will? Angriffslüsterne Jugend? Impetus schrankenlosen Temperaments? . . . Nein, es ist Intellekt. Ist nicht einmal falscher Radikalismus, dem man des Willens halber die Schiefe der Richtung verziehe. Es ist das hysterische Tempo geckenhaften Ehrgeizes, es ist schließlich überhaupt unwichtig für uns. Es ist die Selbstbespiegelung letzter Form. Es ist gegen die Idee, denn es ist egozen=

trisch und feindlich also. Wo ist die Förderung, wo Verantwortung vor der Zeit, wo Höherzüchten, wo Besserwollen, wo ist, fragen wir das letzte, wo ist die Liebe? Nichts bleibt als kalt eiferndes Ich. Die Summen gezogen: es bleibt ein Talent. Zu leicht befunden.

Was kümmert uns Persönliches. Tragen wir Areopag nicht in der Handlung, in der Brust. Es bedarf für uns keiner Rechtfertigung. Es kam darauf an, anzudeuten, aus persönlichem Zufall das Allgemeine wachsen zu lassen. Das Exempel im Menschlichen hat nur Sinn als Distanz zur Forderung. Nebeneinandergestellt das Beide, was bleibt: eine Begabung, weggeblasen. Es kümmert uns nicht mehr. Es diente nur, die prinzipielle Basis zu nehmen. Nur darauf kommt es an. Wir sind nicht (wer gäbe bei solcher Anspannung Mühe darauf), wir sind nicht gegen irgend einen Brouillon. Wir sind für die Fahne, für das Panier. Für den sichtbaren Maßstab. Was kümmern uns Literatengeschichten. Wir treiben kein Geschäft. Mag in dem Journal des Gezeichneten unser Name geschmäht werden, es mag gleich sein. Ausbrüche gebeizt mit Mitteln korrumpiertester Journaille rächen sich bei den Aufrechten durch sich selbst. Ein Mann machte sich, geifernd weit über den Ertrag seiner Galle, sein eigenes Autodafé. Audacter calumniare! Was sind Schmähungen? Skorpionstich heilt unter zwanzig Tropfen Ammoniak. Kaum ein sekündlicher Ritz, kaum ein Reiz. Andere leben davon. Wir wollen weiter. Haben Aufgaben. Wollen die Sache, nicht die Eitelkeit. Wir wollen den Maßstab. Richtet ihn endlich auf! Was bleibt an Persönlichem vor so uferlos brausender Zeit?: Im Hohlspiegel sekundenlang aufgefangen ein zuckender Skribent. Die Zeit geht weiter. Was kann er ihr machen. Was kann er ihr machen? Es langt nicht einmal zum Bösen. Denn der Maßstab, das Einzige, ist unentrinnbar angelegt.

Das junge Deutschland

Erstes Jahr

Das erste Spieljahr ist vorbei; das zweite hat noch nicht begonnen. Es ist Zeit, daß man einen Augenblick stehen bleibt und das Auge zurückschauen läßt. Die Arbeit des Jahres ist nicht klein gewesen, ob sie etwas bedeutet, ist die Frage, die beantwortet werden muß. Erreichtes kann nur am Gewollten gemessen werden. Was wollte das junge Deutschland?

Eine Tribüne sein der jungen Generation, die sich zu regen begann, aber überall auf Widerstand stieß, die verlacht und nicht ernst genommen wurde, gerade weil sie ernst genommen werden wollte, weil sie anders war und sein mußte als die Generation der Väter. Diese junge Generation verlangte herauszukommen aus der Passivität der herrschenden Kunstanschauung, sie verlangte nach Weite, Freiheit, Wirkung. Sie wollte durchgesetzt werden.

Das „Junge Deutschland" hatte nur den Zweck, dieser empordrängenden Generation das Sprungbrett zu sein; keinen andern. Es sollte zeigen, daß mit der Durchsetzung dieser Dichter Ernst gemacht wurde, sollte in das Gehirn, wenn auch eines kleinen Häufleins, das Verständnis für ihre Art, ihren Standpunkt, ihre neue Technik hämmern. Es sollte eine Stätte schaffen ,von der aus Strahlen des Erkennens in die Welt gingen. Daß es außerdem die Möglichkeit hatte, Stücke zu spielen, die die politische oder die gesellschaftliche Zensur für die Öffentlichkeit verbot, oder deren Aufführung, weil sie von der großen Masse nicht verstanden wurden, von einem normalen, auf Gewinn angewiesenen Theater nicht zu wagen war, daß die jungen Dichter hier an der Darstellung ihrer Werke auf der Bühne lernen konnten und angespornt wurden: Nebenerscheinungen, die gewiß gut und nützlich waren, aber die Hauptsache nicht verdunkeln durften.

Das war der Wille. Und das Ergebnis? Die junge Generation steht heute nach einem Jahre nicht mehr um Einlaß bettelnd vor den Türen, sie wird gespielt, sie wird in immer steigendem Maße gedruckt und gelesen, es wird in ernstem Tone von ihr gesprochen, man spürt irgendwie die Berechtigung des Neuen, hat ein Gefühl für seine Bedeutung bekommen. Wieviel des Erreichten dem „Jungen Deutschland" und seinem Wirken zuzuschreiben ist, in welchem Maße es durch sich selbst und durch sein Beispiel zum Erfolg der Jugend mit beigetragen hat, darüber kann, braucht und soll Endgültiges nicht gesagt werden. Genug, der erste Sieg ist erfochten. Aber viel ist noch zu tun, um die junge Generation bei der breiten Masse, die immer noch nach Anschauung und Geschmack träge am dichterischen und darstellerischen Naturalismus klebt, durchzusetzen und ihr die Wirkungsmöglichkeit zu eröffnen, nach der sie verlangt.

Die Hilfe, die uns bei unserer Arbeit geleistet wurde, war verschiedener Art. Das Theater hat, selbstverständlich, seine besten Kräfte und Köpfe — Schauspieler, Regisseure, Maler, Techniker —, Geldmittel und vor allen Dingen: Zeit für jedesmal wochenlange Probenarbeit in den Dienst der Aufführungen gestellt, die meist von vornherein, durch die Zensur, zu einem Eintagsdasein verurteilt waren. Das Publikum verhielt sich schweigsam. Der bessere Teil, weil er die Dinge, die hier verhandelt wurden, für zu ernst hielt für lauten Beifall oder für laute Ablehnung, der schlechtere, der hergekommen war aus der reinen Lust an der Sensation (o wie gern verzichteten wir auf ihn, der das „Junge Deutschland" mit einem Raritätenkabinett und einer Schreckenskammer verwechselt!), weil er sie nicht verstand. Die Kritik, die vorher in allen Tönen nach den jungen Dichtern und der Bühne, die sie spielte, gerufen hatte, ließ es manchmal am erkennbarem Willen zur Liebe und Einfühlung fehlen, den gerade der junge, innerlich oft noch unsichere und scheue Dichter aus den Worten über sein Werk heraushören muß. — Es sei

mir gestattet, zurückschauend, ganz kurz von den Ereignissen der ersten Spielzeit zu sprechen und zu sagen, was uns veranlaßte, gerade die Werke, die zur Aufführung gelangt sind, zu spielen. Denn dieses kurze Spieljahr, das wegen Schwierigkeiten organisatorischer Natur verspätet erst am 23. Dezember beginnen konnte, bot Anlaß zu vielen Mißverständnissen — harmlosen und böswilligen.

Pflicht schien uns, nicht nur dem toten jungen Dichter gegenüber, mit dem nie gespielten „Bettler“ Sorges zu beginnen, denn er ist das Mutterstück aller Stücke dieser jungen Generation und zugleich ein Prolog für die Werke dieser Jugend, die um Aufführung ringt. Und Pflicht schien uns auch, Goerings „Seeschlacht“ zu spielen, obgleich sie durch einen Zufall einige Tage früher irgendwo anders die Uraufführung hatte; wußten wir doch seit Jahr und Tag, und unabhängig von der Meisterung dieses größten Zeitstoffes, daß in Goering eine der stärksten Begabungen der Epoche heranwuchs. Hasenclever, der Dramatiker par excellence unter den jungen Dichtern, aber gehörte nach unserem Gefühl mit seinem kühnen, jugendlichen in Berlin ungespielten Kampfstück der Söhne gegen die Väter durchaus in die Reihe dieser Aufführungen. Ebenso Werfel, der, selber jung, irgendwie zum Führer dieser jungen Generation geworden ist (und von dem eine selbständige Arbeit übrigens noch keine Bühne brachte) mit seiner zarten Szene vom „Besuch aus dem Elysium“. Am gleichen Tage mit ihm erschien ein noch ganz Unbekannter: Friedrich Koffka, der einen eigenen Ton und die seltene Fähigkeit zu, ich möchte sagen, unterirdisch fließender dramatischer Führung zeigte, mit einem Kain-Drama. — Und alle diese Werke bemühte man sich in ihrer eigenen Art und nicht nach alten bewährten Rezepten zu spielen, einen neuen, ihnen entsprechenden Darstellungsstil für sie zu finden und zu entwickeln.

Es wäre aber töricht, sich selber Mißlungenes nicht auch eingestehen und daraus lernen zu wollen. Dazu gehört die Vorlesung aus den Werken junger Dichter, die als letzte Veranstaltung der Gesellschaft stattfand. Eidlitz' „Bettina“, mit verteilten Rollen gelesen, wies hier den Weg. Dieser Ort, das Theater, verlangt zumindest Mehrstimmigkeit, wennschon dem Auge nichts gegeben wird, Szenerie und Bewegung fehlen. Die eine Stimme des Vorlesenden — anderswo nicht ohne Reiz — kann hier nur ausnahmsweise genügen; etwa wie im Falle Wangenheim, wo die jugendliche Persönlichkeit des Dichters hinreißend wirkte. — Zum Schluß noch ein Wort über die Monatsschrift „Das junge Deutschland“, die, mit dem vorliegenden Heft, zum sechsten Mal erscheint. Es ist ihre Absicht, die Ziele der Gesellschaft erweiternd, den jungen Dichtern, und zwar nicht nur den Dramatikern sondern auch den Lyrikern und Epikern, ein Forum zu schaffen. Daneben sollen Aufsätze von und über junge Dichter und, allgemeinere, über neue Kunst stehen. Keinem Gebiet des Lebens, soweit es Beziehungen hat zu jenem Fragenkomplex, für den die Jungen kämpfend eintreten, soll sie sich verschließen. Daneben werden in einem kürzeren zweiten Teil alle Probleme des neuen Theaters behandelt. Und zwar im wesentlichen am Bilde des Reinhardtischen Theaters widergespiegelt, das eben — an den Aufführungen des „Jungen Deutschland“ — sich zu verjüngen von neuem bestrebt ist, und das, mit der Darstellung von Sorges „Bettler“, zum ersten Mal eine Aufführung auf die Bühne gestellt hat, die „expressionistisch“ genannt werden kann. Heinz Herald

Die Reinhardtbühnen im Spieljahr 1917/18

Eine Rückschau von Arthur Kahane

März 1915 erschien das fünfzigste und letzte Heft der „Blätter des Deutschen Theaters“. Die äußeren Umstände, um alle Bühnen eine Atmosphäre der Unsicherheit über Existenz und nächste Zukunft breitend, verhinderten jede Ausgabe von Kraft und Mitteln, die nicht unmittelbar diesem Existenzkampf sich weihte, und zwangen, eine Publikation einzustellen, die, dem Programm beigegeben über Geschichte, Absicht und Stimmung des Werks und der Aufführung lediglich zu orientieren bezweckte. Die bescheidene Arbeit war nicht unfruchtbar geblieben und zahlreiche Theater im Reiche griffen die Idee auf. Viele Theaterbesucher — mannigfache Äußerungen bekundeten es — vermißten das schmale, gelbe Heft bei dem Pro-

gramm. Anderen — zumal im Lager der beruflichen Kritik — starb dieser Mortimer sehr gelegen. Ihnen war der „Blätter" informative Tätigkeit als Eingriff und Vorgriff in Urteil und Rechte der Presse erschienen. Absicht war dies nie gewesen. Aus der Arbeit heraus, aus dem Dampfe unmittelbaren Erlebens, wollten sie etwas vom Geiste dieses Erlebnisses auffangen und an Willige weitergeben. Mag leicht sein, daß Arbeit, noch so objektiv dargestellt, sich selbst lobt, dem Unbeteiligten, der, allzu kühl, nur zu richten, nicht zu genießen gekommen ist, sich selbst zu loben scheint. Dem wohlwollend Vorurteilslosen konnte — trotzdem — das geflissentliche Bemühen, den Eindruck vorgreifenden Eigenlobes zu vermeiden, nicht entgehen.

Im Januar 1918 lebten die „Blätter des Deutschen Theaters" in anderer Form, als Theaterteil der neuen Zeitschrift „Das junge Deutschland" wieder auf. Dazwischen liegen Jahre der Arbeit, des Kampfes, des Versuches. Dazwischen liegt das Bemühen, einer organisch und langsam gewordenen Form völlig bewußt und völlig Herr zu werden, ihr ihre stärksten und weitesten Möglichkeiten und Wirkungen abzugewinnen. Dazwischen liegt Erweiterung dieser Herrschaft, vom Klassischen ausgreifend über den besten Besitz der Gegenwart. Dazwischen liegt das Ringen um eine — jener eroberten Form sich entwindende und entbindende neue Form, die Geburt eines neuen Stils. Überall verkündigt, überall und gleichzeitig sich anzeigend, hier, auf vorbereitetem Boden, organisch gewachsen und deutlich den Sehenden sichtbar. Wenn eines Tages, den anderen Entwicklungen nachhinkend, auch die Methoden der Theaterkritik gewechselt haben werden, wenn das stilanalytisch geschulte Verständnis für die innere Beziehung von Form und Zeit, das Riegl und Wickhoff, Wölfflin, Worringer und Pannwitz für die bildenden Künste erschlossen haben, sich auch auf die Künste des Wortes, Literatur und Theater, übertragen wird, dann wird zu erkennen sein, daß hier ein neues Barock (denn es gibt nicht bloß eines: jede umfassende Periode hat ihres) eine neue, um Monumentalität ringende, Ausdruckskunst gezeitigt hat. Von dem prunkenden Zeitstil der „Maria Stuart"-Inszenierung, der düster-leidenschaftlichen, wie in Sünde und Blut getauchten Schwere der „Macbeth"-Gestaltung, den ganz im barocken Geiste gehaltenen Darstellungen Molièrescher Lustspiele, den aus ähnlichen Absichten entstandenen Balletversuchen, führt über die in bewußter Abkehr vom Naturalismus vollzogene Einbürgerung des Gerhart Hauptmann'schen Lebenswerks, e i n Weg und e i n Wille zur Aufführung der „Soldaten" des Sturm- und Drangdichters Lenz, zum „Leidenden Weibe", von Sternheim Klinger nachgedichtet, zum Büchner'schen „Danton" und zur „Gespenstersonate" Strindbergs.

Das jetzt verflossene Spieljahr 1917/18 brachte dem Theater den bisher stärksten Zustrom von außen her; brachte, mit dem lange anhaltenden „Don Carlos"-Erfolg, eine ganz auf der unvergänglichen Jugend der Dichtung ruhende, wundervoll starke Wirkung auf dieses Publikum; brachte, mit dem „Jungen Deutschland", die lang gesuchte Gelegenheit, an Werken neuer Dichter die neuen Ausdrucksmittel der Schauspielkunst zu erproben; brachte einige neue Schauspieler und das Klarwerden des engen Zusammenhangs zwischen einer ganzen Schauspielergeneration und der dichterischen Produktion der Gegenwart; brachte allerdings auch von widrigen Zeitumständen hervorgerufene, besonders große Schwierigkeiten und Hemmungen der Arbeit, namentlich durch Einziehung wertvoller Kräfte, Zensureingriffe, Verminderung des technischen Personals, Schwierigkeiten der Materialbeschaffung; so mußte manche, schon ziemlich weit gediehene Probenarbeit, z. B. die an Grabbes für die jetzige Zeit allzu figurenreichem „Napoleon" fast in letzter Stunde abgebrochen und ihre Vollendung auf später verschoben werden.

Trotz den Hindernissen erzielte die Arbeit dieses Spieljahres insgesamt 18 Neuaufführungen: 7 im Deutschen Theater (davon 4 im Rahmen des „Jungen Deutschland"), 5 in den Kammerspielen, 6 in der Volksbühne. Und außerdem 6 Neueinstudierungen früherer Repertoire-Werke: einen im Deutschen Theater und 5 in der Volksbühne.

Einiges sei einzeln erwähnt: die Uraufführung von Gerhart Hauptmann's „Winterballade", Tolstoi's „Macht der Finsternis", Molière's „Bürger als Edelmann" mit der Musik von Richard Strauß; die Aufführungen des „Jungen Deutschland": Sorge's „Bettler", Goering's „Seeschlacht", Hasenclever's „Sohn", Koffka's „Kain" und Werfel's „Besuch aus dem Elysium"; in der Volksbühne Kleist's „Hermannschlacht"; in den Kammerspielen Ibsen mit „Nora", Strindberg mit einem seiner wenig gekannten, noch nicht gespielten Jahresfestspiele „Schwarzer Handschuh"; Gerhart Hauptmann's Traumspiel vom „Hannele": des allzu früh Gestorbenen, allzu wenig gefeierten Emil Gött tiefsinnig humorvolle „Edelwild"-Dichtung;

der mächtig aufstrebende Georg Kaiser, der mit seiner „Koralle" zum erstenmal in Berlin eigentlich zu Worte kam; als Ausflug ins Leichtere Salten's nachdenklich-heitere Einakterreiche „Kinder der Freude", Fulda's „Richtige". Die Schicksale der Aufführungen waren verschieden: große Erfolge neben stark umstrittenen, neben Mißerfolgen. Verschieden auch bei Publikum und bei Presse. Einiges war dem Einen zu kühn, dem andern zu harmlos: das Kaiser'sche Stück wirkte noch zu neuartig, das Gött'sche nicht leicht verständlich. Aber im ganzen überwog — Aufführungziffern und Einnahmen sprechen unwiderleglich — wesentlich der Erfolg.

War im Stil dieser Aufführungen ein Gemeinsames, so war es (in der Mehrzahl) der Wille zur Einheit. Die Absicht ging: nicht zur sorgfältigen Ausgestaltung der Einzelheiten, sondern zur einheitlichen, möglichst konsequent durchgehaltenen Grundstimmung: nicht zur Flächenwirkung, sondern zur Gewinnung von Raum und Tiefe: nicht zur Charakteristik, sondern zu Ausdruck und Intensität: nicht zu Farbe und Linie, sondern zum Licht. Am stärksten und reinsten war dies wohl in den Aufführungen des „Jungen Deutschland" zu erzielen: es ist der eingeborene Stil für die Werke der jungen Dichtergeneration. Aber auch in den andern; e i n e Grundstimmung: die balladeske in der „Winterballade", die Notturno-Stimmung um die e i n e beseelte Helligkeit im „Hannele"; e i n e dominierende Idee: in der „Hermannschlacht" die überraschend moderne, unsentimentale Kleist-Auffassung des Heroischen als Wille zur Politik: die „Nora"-Gestaltung durch eine schauspielerische Eigenart, in deren Natur Schwere und Aufschrei des letzten Aktes von Anbeginn vorbereitet liegen und die au,atmet, das verspielt Puppenhafte der ersten Akte wie eine fremde, fast lästige Maske abstreifen zu können. Andererseits wurde in anderen Fällen Polyphonie angestrebt: durch die Vielheit starker Menschlichkeiten in Tolstoi's bäuerlich inbrünstigem Evangelium über Schuld und Sühne: durch die barocke Zusammenwirkung aller Künste, Musik, Tanz, Farbe und tragikomische Menschengestaltung in der vielumstrittenen Aufführung von Molières „Bürger als Edelmann."

Hier waren nur Inszenierungsabsichten zu vermerken: das Quantum ihrer E r f ü l l u n g ist noch nicht abzusehen. Vorläufig: et voluisse sat est

Vom jungen Österreich

Von O s k a r M a u r u s F o n t a n a

Was immer man über das junge Österreich schreibt, es bleibt unvollständig, fragmentarisch und letzten Endes ungerecht wie fast alles, was über Österreich gesagt und geschrieben wird. Österreich machen ja nicht die Deutschen, die in diesem Reiche leben, nicht die Tschechen, nicht die Italiener, nicht die Slovenen, nicht die Slovaken, nicht die Polen, nicht die Ruthenen, nicht die Kroaten, nicht die Rumänen. Österreich machen alle diese Völker, über die oder über deren Gemenge zu witzeln die Zeit für immer vorbei ist. Noch Grillparzer sah Bedientenvölker in diesem Reich und sprach von struppigen Karyatidenhäuptern. Das ist Vergangenheit. Und der Gedanke, daß die einen Völker Bediente, die anderen Herren sind, daß die einen die Karyatiden für die Terrasse sind, auf der die anderen fröhlich tafeln, ist unerträglich und nicht nur in Österreich unerträglich. Wer darum einen Teil dieser Gemeinschaft als Österreich proklamiert, tut Unrecht. Und wenn ich vom jungen Österreich sprechen soll und meine damit nur die paar jungen Menschen, die die deutsche Sprache erlebt haben und von diesem Erlebnis trunken und erschüttert sind, so weiß ich sehr gut, daß dieses junge Österreich aus dem Ganzen gebrochen ist, daß es nur pars pro toto ist, wie die Gymnasiallehrer sagen.

Ich spreche von den jungen deutschen Dichtern in Österreich, nicht vom jungen Österreich überhaupt.

* * *

Aber auch das möchte ich noch sagen. Was machen die Jahre aus? Nicht der hat die Jugend, der an Jahren minder ist. Dann hätten sie viele. Nein, begreift doch Jugend ist das Allerseltenste das es gibt. Wieviel Fünfunddreißigjährige werden geboren! Die Erde ist voll von ihnen und ihrer Anpassungsfähigkeit, Resignation und Gedrücktheit. Jugend ist ein Wunder, ein Überwältigtsein, ein Strömen und Verströmen,

ein Glück und ein Leid. Jugend — seht eure Dichter an, wie wenige haben sie. Im Götz und im Werther ist sie, in den Gedichten Lenzens, in den Räubern, im manchen Spiel Shakespeares, im ganzen Büchner, im Prinzen von Homburg und versprengt bei Raimund. Hier finde ich Jugend und laufe ihr grüßend entgegen. **Aber wie selten ist sie!**

Von Altenberg wird eine schöne Geschichte erzählt. Als Werfel und Kafka erschienen, wurde er auf diese neue dichterische Jugend aufmerksam gemacht. Er aber rief: „Was neue Jugend? Ich bin die Jugend!" Wer von ihr angeglänzt ist wie Altenberg, der wird nie fünfunddreißig, auch wenn er vor 50 Jahren geboren wurde.

Ich spreche von den an Jahren jungen deutschen Dichtern in Österreich. Ich sehe unter ihnen viele Fünfunddreißigjährige, viele Knaben, wenig Jünglinge.

Knaben — in denen scheint mir das eigentlich Österreichische enthalten zu sein. Das Knabentum ist das Zeitalter, in dem die österreichische Begabung am üppigsten gedeiht. Der Jüngling ist hier eine etwas fremde und auch befremdende Erscheinung. Man wird ihn nicht sehr lieben und liebt ihn auch nicht so, wie man den Knaben Loris, den Knaben Rilke geliebt hat. Der staunende, verworrene, träumende Knabe — er ist österreichisch. Nicht einmal mehr der trotzige Knabe, der Wedekind war und Zeit seines Lebens blieb. Da ist der Süße des Erwachens bereits zuviel Herbes, der Melancholie des Nichtverstehens bereits zuviel Aufruhr gesellt.

Sonderbar, wie diese Knaben, die meist schon als wirkliche Knaben zu dichten und malen beginnen, später werden, denn nicht allen reißt der Lebensfaden so jäh durch wie dem abenddunklen Georg Trakl. Aus dem Knaben Loris wurde der elegante und der weltgewandte Hugo von Hofmannsthal, aus dem Knaben Werfel des Weltfreundbeginnes wird langsam ein Weltfeind, der Gerichtstag hält.

* * *

Wertungen zu geben, Literaturgeschichte an jungen Menschen zu treiben — wie sinnlos scheint mir das. Im Guten und im Schlechten. Man überschätzt das gelungene und mißlungene Kunstwerk zu sehr. Es hat nicht viel zu bedeuten. Entscheidend und bleibend ist erst das Ganze, was ein Werk, ein Leben am Ende ist, ob es da die Gewalt eines Mythos, eines Kunstwerkes hat. Alles, was nicht über die Einzelheiten herauskommt, vergeht und verschwindet. Vielleicht ist es oft schade darum, aber nur das in sich und durchaus **Notwendige wird ewig.**

Ja, das „junge Österreich" hat schöne und mittelmäßige Bücher erscheinen lassen, besitzt reiche und auch mäßige Dichter. Soll ich sie klassifizieren? Soll ich sie besprechen? Soll ich sie ordnen? Soll ich sie etikettisieren?

Nein. Weil es mir lächerlich vorkommt und sehr wertlos ist.

Was brauchen die jungen Dichter? Vertrauen, nicht Rezensionen, Vertrauen und immer wieder Vertrauen! Daß man von ihnen hofft, sie könnten und sie würden Höchstes leisten, daß man mit Zuversicht ihnen begegnet. Und mit Liebe. Zuviel „Trägheit des Herzens" türmt Mauern vor ihnen auf. Kommt ihnen entgegen, lest sie! Und lest sie ohne Vorbehalt und Hinterlist, lest sie wie Freunde!

* * *

Ich sage noch einmal: Lest sie ohne Vorbehalt und Hinterlist, lest sie wie Freunde! Ich sage das, weil sie in ihrer Heimat nicht so aufgenommen werden, weil sie da mit Tücke und Hohn empfangen und überschüttet werden. Was hier geboren wird, scheint den anderen des Landes wert angezweifelt zu werden. Hier hat die Skepsis ihre feinsten, morbidesten, süßesten und giftigsten Blüten. Hier schwingt der Provinzialismus die dicksten und biegsamsten Totschläger. Hier in diesem engen Raum hat der Neid die gelbste Gesichtsfarbe.

Es ist ein schlechtes Klima für die Kunst und ein mörderisches für den Künstler. Eine Unzahl Moskitos impfen ihm die Malaria der Verbitterung ein und dieses aushöhlende Fieber wird er nie wieder los. Auch dann nicht, wenn er fern der Heimat in seinem Wert erkannt und als Triumphator zurückgeführt wird. Dann können sie jauchzen, daß die Luft erdröhnt, dann haben sie nicht genug Ehrengräber für die — Sterbenden.

Und immer klagen unsere gescheiten Leute darüber (o wie viele solcher gescheiten Leute haben wir), klagen darüber und kommen nicht aus der Eitelkeit der Klage, züchtigen nicht selber ihren trägen Geist, ihr laues Herz, sondern weisen nur mit dem Finger auf die anderen. Und so beginnt die Flucht der Künstler aus Österreich, das Exil, die Verbannung. Daheim klagen die gescheiten Leute weiter.

* * *

Ich denke an den Dalmatiner Ivan Meſtrovic, den größten Bildhauer Europas, ſeitdem Rodin tot iſt. Während er in Wien an der Akademie ſtudierte, wurde er von der dalmatiniſchen Kolonie erhalten. Dadurch kam mein Vater mit ihm in Fühlung. Meſtrovic hatte als Atelier einen Schuppen in einem Hof der Alſerſtraße. Dorthin nahm uns, meinen Bruder und mich, einmal unſer Vater mit und Meſtrovic zeigte ſeine Arbeiten. Unter anderen Entwürfen erinnere ich mich genau des kleinen Modells eines Denkmals für den Kaiſer Franz Joſeph. Damals — es mögen ungefähr 17 Jahre her ſein — war Meſtrovic offenbar ein Öſterreicher, bereit ſeinem Lande ſein Beſtes zu geben. Die Heimat aber wies das Geſchenk zurück. In der großen Kunſtausſtellung zu Rom ſtellte er bereits in der ſerbiſchen Abteilung aus, heute nennt er ſich einen Serben, heute meidet er Öſterreich, heute iſt er ein weltberühmter Meiſter. Er hatte die Wahl, zuhauſe ein in kleinen Kreiſen bewundertes Barioſum zu werden und ſich ſonſt in Einſamkeit zu verzehren oder draußen die großen Aufträge zu erhalten, die ſein Genie brauchte. Er wählte das Draußen. Öſterreich verlor einen großen Sohn.

Ich erzähle dieſes Schickſal, weil es typiſch für Öſterreich iſt, weil jedes „junge Öſterreich", mag es nun bildhauern, dichten, malen oder komponieren, dasſelbe erlebt.

Wir haben einen Reichtum an Begabungen, aber wir haben keine Kritik, die Verantwortlichkeit und Liebe hat, keine Zeitſchrift, die ſelbſtändig und leidenſchaftlich geleitet wäre, (die „Fackel" iſt Schrei des Gewiſſens, iſt Tagebuch eines heroiſchen Jünglings) keine Ausſtellung, die anderes als Verkaufsware zu bieten hat. Unſere Talente ſind verſchüttet, verſtreut, verworfen, weil wir zuviel geſcheite Leute haben. An der witzelnden Gleichgültigkeit, an der ermüdeten Abwehrgeſte dieſer Geſcheitheit leidet nicht etwa nur das, was man das „junge" Öſterreich nennen könnte, ſondern ganz Öſterreich, dieſer an Menſchlichkeit ſo prachtvolle Entwurf einer Gemeinſchaft, die Europas Lehrmeiſterin hätte werden können. Nein, noch immer könnte. Mitzuhelfen, daß dieſer Entwurf Ereignis werde, daß ſich die Völker finden und durchdringen, das ſcheint mir die erſte ſittliche Pflicht des jungen Öſterreichs, in welchen Zungen immer es ſpreche.

Theater in Wien

Von Emil Ludwig

Schräg hinter dem Parlament liegt das Volkstheater. Eines Tages, als vorn die Feindſchaft gegen den Premier ſo weit gedieh, daß er den Abſchied nachſuchen mußte, zwang hinten der öffentliche Ärger den Direktor zurückzutreten. Die Nachricht von dieſen beiden Entſchlüſſen, am gleichen Tage des vorigen Winters gefaßt, vereinigte eine Zeitung in den Leitartikel: „Zwei Demiſſionen." Da es nur um den ſich k. k. Miniſterpräſidenten, nicht etwa auch um den k. k. Hofburgtheater-Direktor handelte, konnte nur der eine der beiden Hofräte durch höhere Gewalt gerettet werden und das Kabinett, das er durch die polniſche Türe verlaſſen, durch die rutheniſche wieder betreten. Seidler blieb, Wallner ging. Es iſt ſchwerer, die acht Nationen des Volkshauſes in eine Front zu faſſen als die vierzehn Aufſichtsräte des Volkstheaters. Aber nur in Wien kann ein Leitartikel die Demiſſion des oberſten Staatsbeamten mit der des eines Theaterdirektors komponieren.

Da in Wien die Politik als ein Spektakel aufgefaßt wird, kann Spektakel die Wichtigkeit der Politik erreichen, doch nur jenes wird komiſch betrachtet, dieſes ernſter erfaßt. Schwächen und Verführungen, Attraktionen und Gefahren ſolcher Gewohnheit ſind oft abgewogen worden. Was der deutſche Schauſpieler dem lateiniſchen neidet: die gloria findet er ſchon in Wien, ſo ſehr, daß er ſich in dieſem Randſtaat des Balkan ſüdöſtlich ſchmeichelt. Die Praxis der Lieblinge in Staat und Kunſt, dieſe poſthume Gemütlichkeit aus anderen, minder großen Zeiten ſtellt ſich hier etwa ſo dar, daß eine beliebte Schauſpielerin ſich vormittags vor dem Burgtheater zu Roß als Raimundiſcher Poſtillon photographieren läßt und den Ärger der Abgeordneten erregt, die das nur im Auto und Straßenhut machen dürfen, vis-a-vis, denn ihre Bühne liegt gegenüber. Wenn die große Überlieferung in Wien zugleich die Baſis gegenwärtiger Kultur

wäre oder deren chaotische Umwandlung die Heraufkunft einer künstlerischen gewährleistete, so könnte dies Auge der Straße zum Symbol erwachsen, der zusammenfassende Leitartikel den Wert einer athenischen Legende gewinnen.

Nichts von alledem. Der Rücktritt eines Theaterdirektors, der in Berlin ein paar Hundert interessiert, regt in Wien Hunderttausende nicht deshalb auf, weil sie mehr Kultur, sondern weil sie mehr Ironie besitzen, und die Komödie ist dort nicht deshalb wichtiger, weil sie als Spiegel der Zeit, sondern weil die Zeit als Spiegel der Komödie empfunden wird. Indem der Wiener am liebsten sein Bild an der Rampe sieht, auch sein Zerrbild, indem ihn historisches Gefühl und kleinstädtische Enge meist hindern, außerhalb zu lernen, verwirrt er Spiel und Tat zu einer nur manchmal kurzweiligen Parodie. Diese Stadt, ehedem Zentrum deutscher Kultur, hat eine Art Führung nur in der Musik behalten, und wie sich alles Zentrifugale im Staate nur noch im Hause Habsburg eint, hält nur die Ahnengalerie der Hausmacht von Mozart bis Bruckner noch alle Elemente beieinander.

Keineswegs die Literatur. Die Miasmen einer Umwandlung, in der manche eine Auflösung vorahnen, pflanzen sich in Wien vom Politischen ins Literarische fort, da Könige und Bürger in beiden Reichen einander stets zu ersetzen streben, statt zu ergänzen. Je feiner der Geist sich hier destilliert, um so ungewisser ist er des Kreises seiner Berufung, und lächelnd sieht man an dieser Stätte der besten Bürokratie zugleich die völlige Desorganisation des Geistes ohne deren Reize jährlich wachsen. Wenn derselbe Ministerpräsident im selben Volkstheater, von denen die Rede war, ein historisches Drama aufführen ließ, so konnte dieser Vorgang auf Analogieen in Beaconsfield und Clémenceau verweisen — in Preußen unterlassen die Minister das Stückeschreiben, da es zuweilen noch Höhere tun —, und die Talentfrage kommt erst später. Aber nur in Wien konnten die intermedialen Stimmungen zwischen politischem Schauspiel und gespielter Politik die Dessous dieser üppigen Premiere zieren: zuerst leugnete der Autor, dann aber verbot er, da er k. k. und nicht französischer Minister ist, die Recherche der Paternität nicht weiter, bekannte sich durch Auftritt in der Loge und bemerkte die Ironie kaum, da ein großes Blatt durch die Absendung seines politischen Essaisten an Stelle des Theaterkritikers logisch folgte. Nachdem der Hauptdarsteller dem an Konzessionen gewöhnten Minister in letzter Stunde seinen letzten Akt entrissen und abgeschnitten, ging das Drama ohne Prothese freundlich durchs Ziel.

Im Burgtheater konnte sich die Überlieferung am längsten erhalten. Dort riecht es noch nach Lavendel und Thymian, weit besser also als nach Opium und Origan. Wenn diese alten Damen mit ihren Ketten und Boutons sich langsam in ihren Premieren-Logen niederlassen, hinter sich seit 30 Jahren denselben Metternich wissend, und immer noch mit der Bewegung der Sechziger Jahre ihre sanften Meinungen über die immer noch halbentschleierte Schulter weg äußern; wenn nach dem ersten Akte der blendende Regisseur im Frack und erst nach dem zweiten der geblendete Dichter ohne erscheinen darf, dann vergißt man so gerne die unakustische Kuppel, den Geschmack der Darstellung, Tempo und Licht, sogar die Wahl des Stückes und segnet diesen letzten Raum, in dem das deutsche Theater mit Anmut und Würde eine Stätte des Weltmannes blieb. Nur, wenn es dann wieder dunkel wird und die Suggestion von Raum und Hörern entflieht, fällt es schwer, das Streben zu verfolgen, aber indem man den Grad der Erstarrung faßt, rühmt man die Herren Heine und Holz, die aus diesem Nationaltheater Wiens ein europäisches Nationalitäten-Theater zu machen suchen, wie man es drüben im Ministerrats-Präsidium angeblich auch mit dem Staat versucht.

Der letzte Direktor hatte dies allerdings, dem Zug der Zeit folgend, auf ein mitteleuropäisches Ideal ermäßigt, aber die Ungewißheit jenes wirtschafts-politischen Gebildes ließ auch dies ästhetische Ideal erzittern, um so mehr, als auch hier wirtschaftliche Erwägungen hemmend wirken. Die Burg um 1918 einem neuen Stile zuzuführen, hieße am lebenden Modell die österreichische Frage mikrokosmisch lösen, und wäre selbst für Männer wie Zeiß ein Wagnis, das beide Generationen erschweren. Erschrecken die Alten schon vor dem Sohn der Dienstmagd, so wollen die Jüngsten die deutsche Bühne auch hier in eine Chemische Versuchsanstalt umwandeln. Die Burg modernisieren: das ist einen k. k. Sektionschef in ein Unterhaus-Mitglied verwandeln. Erstaunlich ist weniger, daß zwei große Schauspielerinnen, Frau Bleibtreu und Frau Medelsky, dies Theater ertragen, als daß es sich ständig weigert, einen großen Schauspieler aufzunehmen. Der eine Girardi, den es in diesem Winter erwarb, kam nur um der Geste einer Ovation willen in das goldene Versorgungshaus, dessen Mitglieder meist das Alter der venetianischen Maler er-

reichen; auch sicherte man ihm eine schöne Trauerfeier zu. Was an neuen Stücken hier gespielt wurde — Rittners „Garten der Jugend" ist auszunehmen — wäre weder im Rosetheater noch auf der Chausseestraße möglich.

Während die reichste Bühne der Monarchie, mit Überlieferungen begnadet wie belastet, in einem leider sterbendem Sinne grade in diesen Kriegsjahren ein Zentrum hätte bleiben müssen, jagten die andern großen Bühnen nach Kasse. Operette — habeat. Aber bei Jarno, der meist vom ungarischen Lustspiel gespeist wurde, und im Volkstheater war es nicht anders. Von den Taten Wallners ist zu schweigen, schon zürnte der Gral. Gewiß ist, daß nie eine dramatische Neuheit hier entdeckt, eine entdeckte standesgemäß gespielt wurde, wenige Abende unter Fr. Rosenthal ausgenommen, wo der geniale Raaul Aslan dies Prasserhaus in Goldschnitt zu einem Tempel umschuf (Prognose: Burgtheater. Problem: Wird er es meistern oder ihm unterliegen?).

Kunst als Agens fand man nur auf drei Bühnen, deren Häuser sämtlich eher Ställen gleichen. Zwei von ihnen waren ehedem Variétés, die dritte gleicht einem Stadtbahnbogen, jene sehen aus wie unterernährte Kästen, die dritte wie ein gedunsenes Seeungeheuer, aus dessen Rachen die Bühne feuchte Figuren speit. Nachdem die Volksbühne Vorteile und Hinderungen einer solchen längst verloren, bemüht sich Dr. Rund für diese Bühne seit Jahren um interessante Stücke und neue Schauspieler. Hauptmann und Eulenberg, Strindberg und Wedekind hat er wiederholt zum ersten Male gespielt, nur leidet er an Gastspielen. Die Neue Wiener Bühne unter Emil Geyer brachte das Feinste, sie wagte literarische Essays, rehabilitierte Russen und andere Feinde, in seiner Person fand ihr Direktor einen zart bedachten Regisseur, in Stahl-Nachbaur einen starken Charakteristiker. Aber diese Bühnen, draußen gelegen, seufzen unter dem Elend peripherer Erscheinungen, die man höflich achtet.

Ergreifend trat die Simplizität in der Bude hervor, die Bernau zu beleben wußte. Diese unterirdischen Kammerspiele, von Zapolskas Hurtigkeit erhalten, von dem bestohlenen Dostojewsky gefristet, suchten Menschen und Werke hervor, und fanden für Gestalten wie Onno, den Wallner hatte laufen lassen, neue Rollen, überraschende Wendungen. Nun ist dem bedrängten Direktor plötzlich mit dem Volkstheater das nach der Burg größte Theater Österreichs zugefallen. Aus Wien selbst konnten nur Geyer und Bernau in Frage kommen: beide schieden daher sofort aus. Die unterirdischen Kräfte, die zwischen Autoren und Kritikern, Presse und Gesellschaft in Wien die Literatur korrumpieren, stellten sich sogleich gegen die beiden berufenen Kandidaten, und im Grunde dankte auch Bernau seine Wahl einem Mißverständnis.

Hätten nur Verfall und Müdigkeit, deren Drohung und Einfluß mit allem anderen hier auch die Kunst frißt, den großen Zug eines glänzenden oder wilden Unterganges: man könnte dies alles schlürfen wie den Kehraus von 1915 zu Petrograd. Aber hier ist das Untergehen chronisch, man bleibt vor Umwälzungen sicher. An der autochtonen Dynastie, der Musik wird man festhalten. Ringsum wird nichts wachsen als eine Ironie, die nicht einmal zynisch werden konnte.

Theater in München

Von Max Krell

Von geographischer Gunst zwischen deutsche Stofflichkeit und römische Formgebung gestellt, vermöchte diese Stadt den Künsten mehr als ein Antrieb, weniger als ein Hemmschuh zu sein. In beiden Hinblicken wirkt sie das Gegenteil. Seitdem erlauchte Phrase die Kunststadt abstempelte, versandet sie in Behagen. Einen heiligen Mai über hat sie geblüht, von Mäzenes Hand gegen Philister- und Klerikergeschrei verteidigt; hoher Sinn und verschwenderische Geste errichteten steinerne Male eines Willens zur Kunst; in den heiteren Himmel wölbte sich die hier allein gültige Gebärde der Architektur; orchestrale Gewalten schlugen Stumpfheit wach; Farbe strahlte und ein florentinischer Traum, der im Trauermarsch um Lenbach unterging. Dann nahm die Akademie das große Streben in ihre ordnenden, beschwichtigenden Finger und umschloß eine mittlere Residenz mit freundlichem Taxus. Draußen geschah Bewegung, Ver-

lebendigung, Kampf. Wohl wurde Münchener Zähigkeit zum hartnäckigen Sekundanten. Aber das Führerpatent aus maximilianischer und ludovicischer Zeit entglitt in andere Hände.

Künste, gepaart der Lebensweisheit — soziale Schichtung, verschmolzen vielseitiger Charakterisierung — Geschäft und stummes Sichverlieren — die Ausdrucksformen aller Wesenheiten sammelt das Theater, sein Spiegel reflektiert die geistige Struktur der Stadt; seine zähe Schwächlichkeit und der Mangel eines Niveaus bewerfen das Publikum mit Vorwürfen der Gleichgültigkeit, Trägheit und Unfreude.

Das Siebengestirn der örtlichen Schaubühne leuchtet aus vieren seiner Flammen ein Simililicht. Die beiden königlichen Häuser aber erliegen fast dem Schwergewicht der Oper; sie geben — wenn je sie geben — nur die temperierte, etwas kothurnische, etwas liebenswürdige Literatur aller Hoftheater, die völlig ins Formatlose zergehen würde, schösse nicht aus Albert Steinrücks satten Kräften Blut und Herz über Herrn Roberts pthisische Regie. Hier wird mit Proben viel bemüht, mit Ziselierung Großes umgebogen, den Ibsen-Epigonen ein Sockel gerüstet und ein klassischer Gehalt mit dunklen Ahnungen reinhardtischer Instrumentation scheu berührt. Die Gleichgültigkeit wird zum Vergehen, erweist sich der Etat als reich, der Apparat — nach herzhaften Eingriffen — als brauchbar. Doch der Spielplan kapituliert vor den höfischen und feudalen Beichtstühlen, durch deren Ohrengitter Rom gegen einen illegitimen Satz und gegen den Absolutismus des künstlerischen Gewissens solange anbläst, bis die Verantwortlichen Löcher im Rückgrat haben — wie im Falle des „Marquis von Keith". Als aber — und es geschah nur dies eine Mal — Jugend auftrat (Max Pulver mit dem Kammerspiel „Igernes Schuld"), bestattete man sie vierter Klasse.

Hoffnung allein waren die Kammerspiele. — Sie haben ein kleines Haus. Man spielt auf einem Tablett, und die Kulissen müssen sich ducken unter den Brandmauern anstoßender Häuser. Aber man gedenke der Anfänge Antoines und des Théâtre libre unter der Butte-Montmartre. Es gab dort einen heiligen Zorn, der den Diletlantismus adelte und Begeisterung in das Defizit schüttete . . . Hier kristallisierte sich aus sechsjährigem Spiel schon eine Tradition; nicht die ragende der Schwere und der heiligen Kraft, auf der das Burgtheater steht, noch die das Starre lösende Bewegung Meiningens, auch nicht Reinhardts farbiger Ruhm. Sie kam von der Belebung des neuen Mysteriums und der sichtbaren Bestätigung des neuen Dichters in seiner „gesteigerten Realität". Und sie war konsolidiert auf Strindberg.

Aus Erich Ziegels genialischer Hand nahm — nach einem Interregnum — Otto Falckenberg die Leitung, dessen Regie des Vorgängers beste Stütze gewesen war, zusammen aber mit einem Bündel herzlicher Versprechungen auf fernere Blüte wies. Die Sicherheit des erklommenen Sessels besänftigte indessen den Eifer. Es war nicht ausreichend, daß einige, nicht die stärksten Gewitter aus Wedekinds zukunftsträchtigem Geist sich hier entluden; noch daß ein guter Zusammenklang von Menschen und Materien Shakespeares Frühlingslied aus dem Ardennerwald erfreulich vortrug, da schon das „Wintermärchen" sich dem weichen Schnitzmesser als zu hartholzig erwies. Ein einziger Block, zyklopisch wild nach Vorwärts geschleudert blieb Georg Kaisers zu visionärer Höhe stürmender Sarkasmus „Von Morgens bis Mitternachts". Die Uraufführung war Eroberung, Einbruch in weites offenes Land. Doch statt des entscheidenden Vormarsches kam ein papierenes Manifest, Reinhardt superlativierend, ein „jüngstes Deutschland" zu erhärten „. . . .kämpfend für die Kunst unserer Zeit einzutreten . . . Heute aber ist sie (die Generation) da. Sie will gehört werden. Sie will wirkend werden. Sie will ihr Theater . . . Es ist ein Neuwind gekommen: unser Daseinswind . . . Neue Kunst wird sein; aber sie wird ihre Stätte heischen . . . Und dieser Zyklus „Das jüngste Deutschland", er möge als des neuen Zieles erste Verwirklichung gelten."

Die Kinder, die hören es gerne. Zum Versprechen trat das Programm. Von Georg Kaiser führte es über Hermann Essig, Otto Zoff zu Karl Sternheim und Paul Kornfeld. Im Licht der Sommersonnenwende ist das Fazit zu besehen: es gab eine recht schöne Aufführung von Tschechows „Kirschgarten" aus Freude, Schwermut und verhaltenem Schluchzen; das war das Beste. Von Bruno Frank „Die Schwestern und der Fremde". Von Eugen Albu „Kinder des Zufalls" — katastrophaler Mißgriff, der am dramaturgischen Blick des Bühnenleiters stärkste Zweifel weckt. Wildes „Bunbury" und Feuchtwangers Neugeburt der „Vasantasena" . . . Der Oktober brachte Kaisers „Koralle". Er wurde etwas ganz Äußerliches, die Linien lagen grob, die Farben grell oben auf. Der Neuwind legte sich und der Winter verging. Märzföhn erst schmolz die Erinnerung: in matter und schwungloser Szene erschien Zoffs „Kerker und Erlösung". Selbst Falckenberg schien zu zweifeln: war es die Wahl, die Unbeseeltheit seiner Triarier, innere Trägheit oder eigene Beziehungslosigkeit zum Stoff? Er stieß das Programm um; die beiden stärksten Verhei-

ßungen: Sternheims „Perleberg“ und Kornfelds „Verführung“ wurden gekappt. Aufnahm er den „Einſamen“ von Hans Johſt, dieſen warmherzigen epiſchen Bericht von Grabbes dämoniſcher Verweſung. Mit ſteigender Sicherheit bewies er nun: es fehlt ihm nicht die ſtoffliche Beherrſchung, aber er treibt ſeine Darſteller in einen Intellektualismus ohne herzliche und ſeeliſche Schwingungen hinein, er duldet ſie mit einer Schwindſucht an edlem Pathos, ſie kommen nicht in die Höhe eines gültigen Menſchentums hinauf, ſondern erſterben am blaſſen Gedanken. Und wer es aus ihrer Perſpektive ſieht, muß ihn des Mangels an Überzeugungstreue beſchuldigen, einer zagen flüchtigen Begeiſterung, die im erſten Rauſch die Werte erkennt, aber die Mühe der Belebung ſcheut.

So, da mit großem Spruch das Jahr begonnen, halbe nur und ungeſchliffene Arbeit geleiſtet wurde, iſt der Kredit von ſechs feſtigenden Jahren vertan. Und Falckenberg hat kein Recht ſich zu berufen, worauf die Bühne hier ſich ſonſt berufen kann: auf die Intereſſeloſigkeit von Publikum und Preſſe. Seine Verſuche fanden ein volles Haus und warmherzige Kritik, bis die klaffenden Widerſprüche ſich der Dauer verſchrieben, und die örtliche Beziehung zum „jungen Deutſchland“ auf Lektüre und fremden Bericht zurückgeſchraubt wurde.

Theater in Frankfurt

Von Paul Kornfeld

> Obgleich Paul Kornfeld Autor des Frankfurter Schauſpielhauſes iſt, haben wir ihn aufgefordert, ſich über „Theater in Frankfurt“ zu äußern — in der Annahme, daß Objektivität nicht immer notwendig eine Eigenſchaft des „Gegners“ ſein müſſe.
> Die Schriftleitung

Im Frankfurter Schauſpielhaus wurde im vorigen Jahr ſo Theater geſpielt, daß man in dem Fall, daß Einen etwa große Luſt überkam, „Hamlet“ zu ſehen und im Schauſpielhaus auch wirklich „Hamlet“ geſpielt wurde, daß man es alſo in dieſem Fall unbedingt vorzog, in's Neue Theater zu „Meyers“ zu gehen. „Hamlet“ konnte weder dieſes, noch jenes Theater ſpielen, doch unterſchied ſich das Neue Theater vom anderen dadurch, daß es auf einem immerhin unterhaltſamen Niveau Poſſen ſpielen konnte, welches ihm abgehende Talent das Schauſpielhaus allerdings reichlich dadurch zu erſetzen wußte, daß in den von ihm geſpielten Tragödieen das Meiſte komiſch und beluſtigend wirkte. Dafür verließ man die Luſtſpiele recht deprimiert. Die Kunſt des Schauſpielhauſes war Epigonentum und peinlicher Dilettantismus. Breitſpurig und ſtinkend ſaß auf der Bühne der Dämon der langen Weile und ſandte ſeinen tödlichen Hauch über uns hin.

Zeiß wurde zum Konkursverwalter ernannt. Da nun eine ganze Saiſon unter ſeiner Leitung vorüberging, iſt man in der Lage, zu beurteilen, welcher Geiſt nun von dieſem Theater ausgeht und welcher neue Geiſt ſich gezeigt hat; nicht etwa nur ſo: der neue Geiſt in dieſem Theater, ſondern in der Schauſpielkunſt und in der Kunſt des Theaters überhaupt.

Was Neues und Gutes oder auch nur Intereſſantes oder Sonderbares geſchaffen wurde, bezieht ſich immer nur auf ein Problem: auf das der Stiliſierung. Im Negativen ging man einheitlich vor: in der Einſicht, daß Schauſpielkunſt nicht Nachahmung ſei, war man unnaturaliſtiſch einerſeits, und in der anderen Einſicht, daß Drama und Theater nicht für den Regiſſeur da ſei und daß das Wort „Schauſpiel“ ſich nicht nur auf's Schauen mit dem Auge bezieht, war man andererſeits abgeneigt, die Bühne zum Schauplatz von Vorgängen zu machen, bei deren Anblick man annehmen müßte, daß ein Drama nur Vorwand ſei für Volksfeſte, Aufzüge, ſchöne Bühnenbilder, Beleuchtungseffekte und allerlei andere ſpaßhafte Kunſtſtückchen. Abſeits von dieſen beiden Arten des Theaterſpielens, handelt ſich's ja heute darum, einen Stil zu ſchaffen, vielmehr: das Drama wird ſich ſelbſt den Stil ſchaffen, doch müſſen ja Schauſpieler und Regiſſeur Vollſtrecker dieſes Vorgangs ſein.

Ganz allgemein, handelt es sich darum,— und es hat sich immer darum gehandelt — daß, wie das Drama für den Menschen, die Bühne für den Schauspieler, und daß dieser nicht ein Mensch sei, sondern der Extrakt eines Menschen, ferner darum, daß er in Folge dessen sich nicht der Wirklichkeit anzupassen hat, sondern die Wirklichkeit ihm, das heißt, daß er mit seiner Persönlichkeit, mit seinem Ton, seiner Bewegung eine neue zu schaffen hat, eben die Wirklichkeit, den Ton, die Bewegung jener Welt, in der der Mensch sein eigener Extrakt, seine eigene Summe ist; das ist, zum Unterschied vom analysierenden, der produktive Schauspieler; und schließlich darum, daß das Bühnenbild, alles Hörbare und Sichtbare, sich ihren Gesetzen und ihrer Atmosphäre unterwirft. So ergibt sich das, was man Stilisierung nennt, solange es nicht Stil geworden ist.

Es ist nun einer der besten Vorteile der Arbeit dieses Theaters, daß es nicht mit einem vorgefaßten Stil zu den Werken gekommen ist, sondern ihn andersartig aus jedem Werk herausgespürt, herausgeahnt hat, daß es nie der Gefahr, auch dort, wo sie nahe lag, unterlegen ist, den Stil des einen auf das andere Drama zu übertragen, kurz, daß es, obwohl vielleicht einem das Ganze überschauenden Betrachter, der heute allerdings noch kaum denkbar ist, oder einer anderen Zeit, wenn diese die unsere sehen könnte, im Großen ein gemeinsamer Stil erkennbar sein könnte, daß es also im positiven Sinn nicht einheitlich war.

Die Versuche galten meistens Stücken, die hier zum erstenmal überhaupt gespielt wurden: „Perleberg", dem schwächsten Stück von Sternheim, und es fand sich ein Schauspieler (Eckert), der in vollendeter Weise in seinem Spiel die Parallelität zur Sprache fand: seine Bewegungen waren eckig, marionettenhaft, die Worte hastig hervorgestoßen, und so bildeten er und die Sprache eine vollkommene Einheit; der „Wiederkehr" von Heinrich Schnabel, welchem Stück der ihm zugehörige klassizistische Stil zuteil wurde, dem „Zentaur", der geistreichen Komödie von Georg Kaiser, die zu einer Art Puppenspiel, und deren Menschen zu lustigen Marionetten gemacht wurden; „David", einer Tragödie von Friedrich Sebrecht; „Manfred und Beatrice" von Paul Ernst, das den pathetischen, nach-schillerischen Stil von vorgestern sonderbar mit der Psychologie von gestern vereinigt, und der „Verführung"; dieses Stück habe ich selbst geschrieben, so kann ich also darüber nichts weiter sagen, doch kann mich nichts hindern, dem Theater, vor allem dem Regisseur Hartung und Herrn Feldhammer und Fräulein Brod, zu danken; hier hat man die Aufführung lediglich auf's Wort und die große Geste gestellt.

Unter den vielen Beobachtungen, die man zu machen, unter den vielen Lehren, die man zu ziehen in der Lage war, sei nur eine betont: daß man in der Verleugnung des Naturalismus, nicht zu radikal, besonders vorsichtig sein muß. Denn jede betonte oder auffallende Weglassung einer Wirklichkeit deutet gerade auf diese hin, und es könnte sein, daß das Publikum, so wie es einst voller Entzücken rief: „Ah! Wie aus dem Leben!" — es jetzt mit eben solchem Entzücken ruft: „Ah! Wie schön fehlt dies und jenes!"

Aus der Entwicklung des Dramas hervorgegangen, darf sich die Entwicklung des Theaters nicht Werken aus jenen Epochen aufpfropfen wollen, die vor ihr bestanden haben, wenn sich auch der für sie schon gefundene Stil mit ihr, der Entwicklung, in gewisser Weise verschmelzen wird; denn sonst entstünde die Gefahr des Kunstgewerbes; man ist ihr im Allgemeinen ausgewichen, vor allem in der vortrefflichen unmodernen Aufführung des „Clavigo". Man hat auch den „Urfaust" aufgeführt; es ist fraglich, ob das die Erfüllung einer Notwendigkeit war. Warum die erste Fassung, die Goethe nicht nur selbst verleugnet, sondern auch noch in über fünfzigjähriger Arbeit zu einer endgiltigen Fassung vollendet hat? Sitzt man im Theater, dann bedauert man nämlich, daß hier viele der schönsten Teile des fertigen „Faust" fehlen, bemüht man sich aber, diesen zu vergessen, um jenen etwa als ein Werk für sich zu nehmen, dann versteht man ihn nicht, nicht einmal inhaltlich, sachlich. In der ausgezeichneten, von Zeiß selbst geleiteten Aufführung spielte man die Szenen vor und zwischen Vorhängen, jede in anderer Farbe und anderer Beleuchtung, und nur jene Gegenstände, die zur Handlung erforderlich waren, standen auf der Bühne. Man scheint von dem Prinzip ausgegangen zu sein, daß alles durch Licht und Farbe wiederzugeben ist. Gewiß, es ist kein Paradoxon, wenn man etwa sagt: „Mir ist grün zu Mute" oder: „Dieser Wein schmeckt violett", doch ist eine solche Äußerung nur eine indirekte Feststellung eines Tatbestandes: eine Parallelsetzung, eine Symbolisierung; die Bühne aber erfordert gegebenen Falles direktere Feststellungen: die Atmosphäre der Dinge selbst, und in Gretchens Zimmer etwa („Nicht jedes Mädchen hält so rein"!) ist die Atmosphäre dieses Zimmers — und möge sie auch nur von einem einzigen Gegenstand ausstrahlen — nicht zu ersetzen durch Licht oder Farbe.

Für all diese Versuche, von denen die früher erwähnten von Regisseur Hartung geleitet, für die die Bühnenbilder von Delavilla entworfen wurden, steht dem Theater ein Ensemble zur Verfügung, das im Allgemeinen nicht durch die überragende Größe Einzelner, sondern durch das ganze Niveau zu den besten Deutschlands gehören dürfte. Der Kuriosität halber sei vorerst ein Name genannt: der eines Herrn Georg Lengbach, der, aus diesem Ensemble heraus, wohl schon in einem Alter, da man mit allem zufrieden, alles beim Alten lassen möchte, in Feuilletons gegen Schriften polemisiert, die sich mit Forderungen an die Schauspielkunst befassen, welche Schriften er, wie aus seiner Polemik nachweislich hervorgeht, nicht verstanden hat. Er gehört wahrscheinlich zu jenen, die, einer Entwicklung der Dinge unter allen Umständen abhold, nicht wünschen, daß man Forderungen an sie stellt, und die zu ihren Gunsten nur geltend zu machen wissen: „Wir haben schon eine langjährige Leistung hinter uns, während diese jungen Leute — —" Doch er verwechselt offensichtlich Leistung mit Tätigkeit. — Die anderen aber sind vor allem: Carl Ebert, ein merkwürdiges Gemisch aus produktivem und analysierendem Schauspieler, Gertrud Müller, ein geradliniges, starkes Talent, Kitty Aschenbach, die elementare Kraft in sich zu haben scheint, wobei man allerdings nicht gleich an Erdbeben und Donner und Blitz zu denken braucht, Jakob Feldhammer, dem man zu Unrecht vorwirft, er kopiere Moissi, denn eine von Natur aus ähnliche Stimme, ja, eine deutlich wahrnehmbare Ähnlichkeit der Gesichtszüge weist auf eine Wesensverwandtschaft hin, und Fritta Brod, von der es möglich ist, daß sie die Schauspielerin dieser Generation werden wird.

Theater in Dresden

Von Camill Hoffmann

Dresden, Elbflorenz, 600 000 Einwohner, Sixtina, Vogelwiese, Kunstwart, hat fünf Theater, davon zwei Schauspielhäuser. Man pflegt auswärts stets vom Königlichen zu sprechen, weil es, bisher, das einzige sozusagen demokratische Hoftheater war, selten vom privaten Alberttheater. Dieses sollte jenes ergänzen. Das müßte seine Aufgabe sein. Bei allem Demokratismus, Hof bleibt Hof, obwohl neuestens der sächsische Landtag zum Budget beisteuert; unsichtbare Schranken engen den Spielplan des Königlichen ein. Undenkbar z. B. Sternheims „Hose" auf den offiziellen Brettern. Man darf „Hure" in klassischen Dramen sagen, Derbheiten sich leisten, wenn Literaturgeschichtler sie ehrwürdig gemacht haben, Komödien von waschechten Sozialdemokraten spielen, sogar Wedekinds „Marquis" (nicht etwa „Lulu"!), aber es gibt Grenzen nach der erotischen, konfessionellen, satirischen Seite hin. Aufgeklärter Konservativismus, vornehm, ruhig, sordiniert innerhalb eines noch modernen Umrisses. Keinerlei Überschwang, also keine raschen Experimente. Abwarten, freundliche Reserviertheit. Darum ist das Privattheater Notwendigkeit und hat Pflichten. Es kann alles unternehmen, was die Hofbühne meiden zu sollen meint. Es müßte das radikale Theater von Dresden sein. Das Theater der verrücktesten Possen und Schwänke, um die Kasse zu füllen, das Theater der jüngsten, gewagtesten Dichtung, um wesentlichen Sinn zu erringen. (Reden wir davon, was in dieser Richtung in Dresden versucht wurde).

Ein Anfang war getan unter Lichos Leitung in der Spielzeit 1916/17. Im Alberttheater, allerdings vor Geladenen nur, kam Hasenclevers „Sohn", zum erstenmal in Deutschland, heraus. Ich vermute, Ernst Deutsch, damals noch in Dresden, wollte ihn spielen und setzte den Wunsch, der Bewußtsein einer Berufung war, durch. Es bleibt, mögen Urteile mit den Jahren sich wandeln, denkwürdig als Signalstoß der heraufdrängenden Generation. Trotzdem das Neuartige, nicht der prächtige Impetus des Werkes überschätzt wurde, fand man keinen besonderen Stil für die Darstellung. Licho wurzelte noch in Brahm-Schule, Sturm und Drang preßte er in Ibsen-Tempo. Es inszenierte ein Familiendrama. Seither ist der „Sohn" gleichsam als Traumspiel gegeben worden. Hier war nichts Traum, außer Ernst Deutsch. Der schritt in Trance durch die Akte, Abbild des Ekstatikers, tiefäugig, glühend, gegängelt von höherem Willen. Um ihn Unzulängliches, Phantasiearmes, der Erfolg aber groß, weil man nicht bloß eines jungen Dichters heftigen Pulsschlag spürte, sondern neuer Jugend entschlossenen Schlag.

Einige Monate später auf derselben Bühne drei Einakter von Kokoschka, „Mörder, Hoffnung der Frauen", „Hiob" und „Der brennende Dornbusch". Kokoschka hatte selbst Kulissen gemalt, Proben geleitet. Sein Theater-Ingenium packte unmittelbarer als die schwere Schönheit seiner Dichtungen. Die phantastische Primitivität der Regie bestrickte. Augenweide, wie jenseits der Rampe Bildhaftes erstand, in wechselndes Licht gerückt, Menschen in dramatischer Gruppe, bezaubernde Haltung von Kopf und Händen, sinnvolles Schreiten und Weilen. Das Mimische schien für sich bestehen zu können — für unachtsame Zuschauer. Für gespannte war seine Bindung an das Wort vollkommen. Das Wort erblühte zu wunderbarem Geschehen. Spiel pflegt sichtbare Ausdeutung zu sein, zumeist automatische Veranschaulichung, begleitende Gebärde, seltener vorbereitende, jetzt fast immer Psychologismus. Kokoschka schuf sich eigenen Stil. Keine Seelenanalyse! Kein Irisieren von Nuancen! Keine geistreichen Einfälle und Feinheiten, die so, aber auch anders gemeint sein können. Alles auf rhythmisches Gesetz gesammelt. Jede Gestalt seelischer Dynamik untertan, auf- und absteigende Kurven, vorbestimmt durch Temperament und Schicksal, eine gewisse klassische Einfachheit und Feierlichkeit im ersten und dritten Stück, Ruhe und Geschlossenheit des Ausdrucks, die in Zeiten der Vorliebe für Vielspältiges, Gelehrtes, Flimmerndes um so stärker wirken mußte. Keine Angst vor Pathos und litaneihaften Klängen. Im mittlern Karikatur, darum Zappligeres, aber auch dieses in unzerrissener Linie; ein Kautschukmann wie von Daumier philiströs und gespenstisch, und der betrogene Ehemann im Schlafrock, wehklagender Hiob, monumentale Bizarrerie. Langsame Musik der Rede, ihr Schwung das Spiel lenkend. Das Wort umschrieb nicht den Inhalt des Spieles. Die Pantomime reichte darüber hinaus wie aufgegangene Blüte über die Knospe, ihm entsprossen, doch zu weiter ausgreifendem Leben befreit. Man glaubte dreifachen Körper zu erblicken. Den innern, im Wortlaut gefaßten. Den mittlern, im Spiel aufgewachsenen. Und den hüllenden, den übrigens jedes beseelte Dichtwerk hat, den astralen, esoterischen. Die Einheit von gesprochenem und sichtbarem Rhythmus wurde ein einzigesmal, es war am 5. Juni 1917, verwirklicht, auch damals mit nur groben Mitteln, den vorhandenen einer Vorstadtbühne. Kokoschka, Dichter und Maler, ist noch als Schöpfer neuartiger Regiekunst zu entdecken, nicht allein für seine Dichtungen, sondern für alle aus Phantasiefülle geborenen. (Shakespeare, Calderon!)

Nach zwei Versuchen brach so hoffnungsvoll Werdendes ab. Licho legte die Führung des Alberttheaters nieder. Es erweist sich wieder, daß selbst zwingende Ereignisse von persönlichen Zufälligkeiten abhängen. Was ein Zyklus zu werden versprach, blieb kläglicher Trost. Trotzdem der Eindruck ungemein tief und nachhaltig war, fand sich kein Beflissener zur Fortsetzung. Im Königlichen Schauspielhaus hatte Dr. Karl Wollf sich mit Strindberg und Werfel legitimiert. Mit Werfel war's leicht, da Euripides ihn schirmte. Euripides ließ man überall gelten, wo Werfel schwerlich durchgedrungen wäre. Für Sonntagsvormittage 1917/18 rüstete Dr. Wollf eine Vorstellungsreihe von Bruchstücken und berühmten Skurrilitäten, Christian Reuter, Goethe, Hebbel, Platen. Willkür, daß Goering und Brod dazu gerieten. Goerings „Seeschlacht" übernahm aus Gründen der Verantwortlichkeit die Literarische Gesellschaft im letzten Augenblick. Die Uraufführung im Dresdner Hoftheater, eine Woche vor Berlin, war ein Triumph der Dichtung, nicht der Darstellung. Ein geradezu mythisch erschauter Stoff wurde mit breitem Naturalismus vorgetragen. Darüber sind eben die wenigsten Theater von heute hinaus. Die Mehrzahl steckt in den Jahren um 1900 und trachtet Nüchternheit durch psychologische Lichter zu beleben oder experimentiert mit Stilbühne und dekorativem Kunstgewerbe. Geschmäcklerische Regiekünste täuschen über Mangel an persönlichen Schauspielern hinweg. Wo die großen Zauberer, die bedeutenden Schauspieler-Individualitäten fehlen, werden die Regievirtuosen am längsten sich erhalten, also in der Provinz. Die „Seeschlacht" rollte grau in grau ab, ohne Beschleunigung, ohne emporreißende Steigerung, als Kanonen und Massentod zu sprechen anfingen. Die Wucht des revoltierenden Dichterherzens, das nach Menschlichem schreit im Untergang aus Pflicht, drang dennoch aus der zu Schönrederei geschmeidigen Kehle des Herrn Iltz. Besser glückten die Arien der Brodschen Szene. „Die Höhe des des Gefühls" ist Cantilene des Verliebten, Subjektivismus entgegengestellt all den Rechten, die die soziale Welt an den Einzelnen erheben zu dürfen glaubt. Monolog eines Schauspielers, der Lyrik hinschmelzen zu lassen sich zutraut, als Bühnenarbeit mühelos. Verdienst nur, die reizende Kleinigkeit aus dem Buch geholt zu haben (und wieder keins, da sie nicht Theater ist).

Mehr wurde in Dresden für das Neue nicht getan. Was beiden Schauspielhäusern fehlt (und den meisten

Theatern Deutschlands), ist: Richtung. Sie haben nicht Charakter, Physiognomie, Überzeugung. Manche haben Tradition und Kultur und sind stolz auf eine Objektivität zum Verzweifeln. Nur noch Literaturprofessoren bringen solche Objektivität auf, indem sie allem, was ist, das Recht zubilligen, zu sein. Das Unpersönliche gedeiht und greift vom Spielplan, dieser Musterkarte der Programmlosigkeit, selbstverständlich auf die Schauspieler über. Soweit sie Individualitäten sind, werden sie „gedämpft", dem „Rahmen" angepaßt, müssen „nach innen" spielen, gleichsam ihr Temperament schlucken. Was vor zwei Spielzeiten in Dresden verheißungsvoll keimte, ist nun armselig geworden. Aber auch hier schart sich vorwärts wollende Jugend. Räumen die bestehenden Theater für das, was sie bejaht und fordert, nicht Platz ein, so wird sie, höre ich sagen, eine Versuchsbühne aufschlagen. Ventilator für das Königreich Sachsen.

Theater in Hamburg

Von Oswald Pander

Welt des Menschen, ungeheueres Wirrsal heute: Brand-, Blut- oder Morgenröte? Politik, Wissenschaft, Kunst —: „Öffentlichkeit" löst weder Wirrsal noch Frage, bleibt, noch so schreiend, stumm. Mensch allein gibt Menschen Antwort, spricht menschlich zum Menschen. Denn Mensch glaubt an Menschen. Nicht an diesen oder jenen Menschen, doch an Menschentum. An Menschentum vor Diplomatentum, Soldatentum, Feldherrntum, Herrschertum, Sklaventum, Bettlertum, Reichtum, Kaufmannstum, Forschertum, Priestertum, Götzentum, Künstlertum. Mensch will Menschenwelt menschlich, will in Kunst (wie in Politik, wie in Wissenschaft): den Menschen. Will Theater nicht als moralische Anstalt, nicht als Erbauung, nicht als Vergnügung, nicht als Literatur, sondern allein, stets, überall als menschliche Angelegenheit. (Nicht als moralische Anstalt: Schillers Genius schnellte aus freundlicher Talniederung des Gedankens moralischer Erziehung jäh zum herrlich-schrecklichen Gipfelblickpunkt der Idee des Menschentums, wollte — erinnern wir uns nur vollständig! — auf dem Theater den Menschen für den Menschen.)

Aber das, wenn es Forderung scheint, ist Feststellung; ist, scheint es Feststellung: Forderung, wertlos als bloße Forderung, inhaltlos als bloße Feststellung. Aufsteigen, Anschwellen der Welle: Menschentum kündet nun Zeitwende und in Blutröte Morgenröte.

Hamburg, Theaterstadt, markt dieses Geschehen. Theaterstadt? Kaufmannstadt, Bürgerstadt, Beamtenstadt wird Universitätsstadt, Kunststadt, — Menschenstadt.

Theaterstadt? Prüfen wir.

Die verflossene Spielzeit brachte zwei bemerkenswerte Uraufführungen, (zwei! in Hamburg! an allen Theatern zusammen): Hermann Boßdorfs De Fährkrog (Thaliatheater) und Arthur Sakheims Krise im Gottesländchen (Schauspielhaus).

Sakheim, im leider mit unpolitischer Politik verbrämten Liebesspielchen, spricht wenigstens als Teilchen neuen Menschentums blinkerndes, zuckendes Wort gewordene Seele. Boßdorf, (anders als der örtlich und zeitlich streng determinierte Stavenhagen,) gibt menschliche Angelegenheit im weiten Sinne des Mysteriums, zu wirkender Wirklichkeit entrissenes Symbol des Menschenlebens und den Weckruf zum Menschenleben: du Mensch, eine Nacht im Fährkrug zu Gaste, wo Gier, Trieb Schenken, Seele dienende Magd, Tod der finstere Fährmann, rette, du Mensch, deine gefangene Seele! — Die Gesellschaft für dramatische Kunst, Liebhaber, Dilettanten, spielte menschlich echt, darum künstlerisch, wie je eine steirische Bauerngemeinde ihr altes Krippenspiel.

Die karge Reihe weiterer Uraufführungen sank vom geschickt gemachten Literatenstück rasch und froh zu Possenspielen für süßen Pöbel.

Erinnern wir uns nun all jener Erstaufführungen und Wiederaufnahmen, die Dichter, Menschen unserer Zeit, zu Menschen unserer Zeit sprechen ließen. Am Schauspielhaus: Heinrich Manns Madame Legros, von Wildgans Liebe, Wedekinds Erdgeist, Schnitzlers Fink und Fliederbusch, Schönherrs Frau Suitner. Am Thaliatheater: Dehmels Menschenfreunde, von Strindberg Der Scheiterhaufen, Luther, Ostern,

Sternheims Perleberg. Diesen Dichtungen gab aus dem Geist neuer Zeit als Spielleiter Karlheinz Martin Gestalt. Ihm waren auch neu durchseelte Aufführungen von Shakespeare, Ibsen zu verdanken, der Lustspielbühne und ihrem Stammpublikum ferner liegend, doch leistend, was das Schauspielhaus, erste Bühne, ohne eines modernen Regisseurs zu bedürfen und sanft und stetig hinabgleitend, zu leisten versäumt hat.

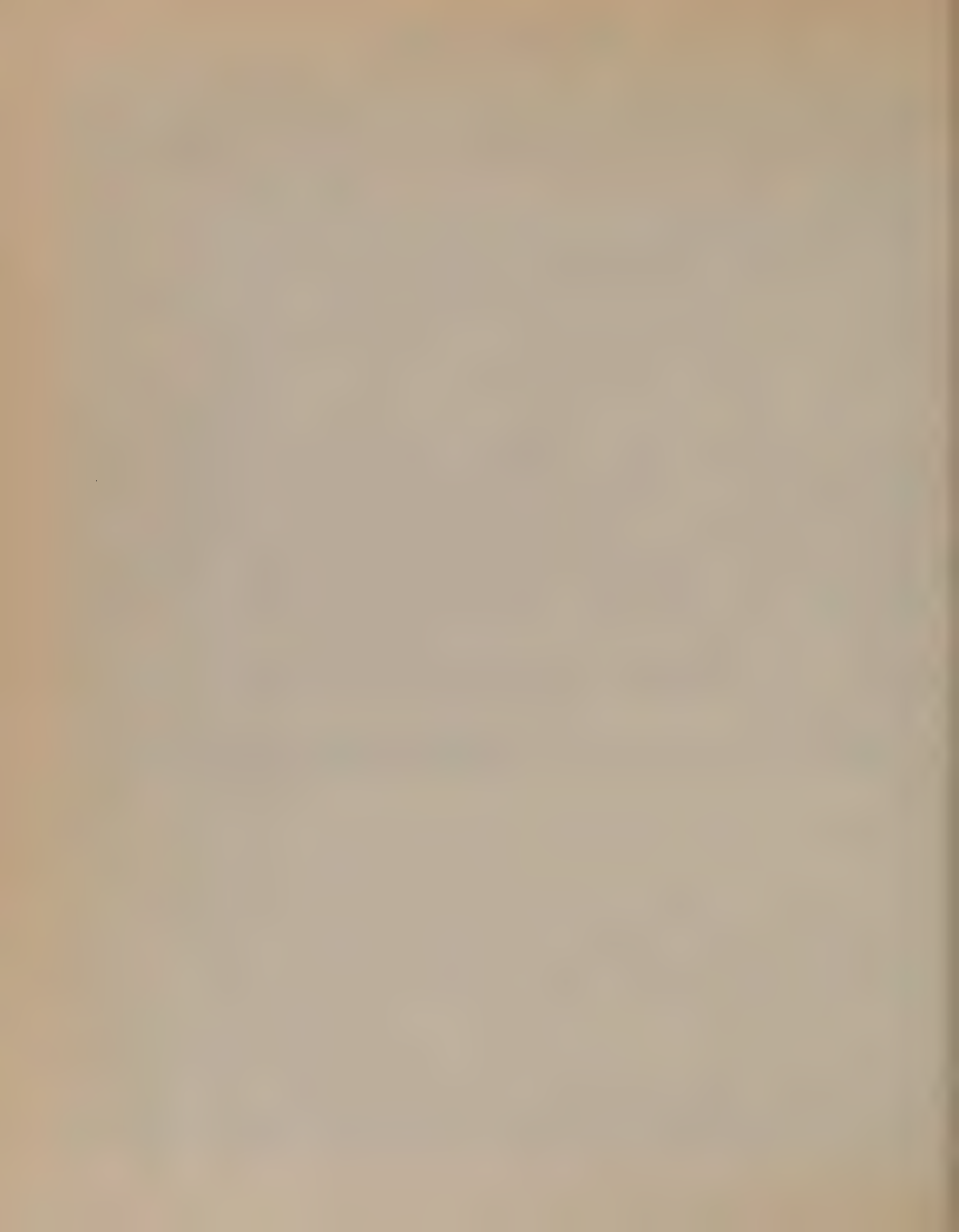
Ich gab nur eine Liste. Aber die Liste spricht, klagt, klagt an. Am lautesten, wo sie schweigt. Schweigt von den Namen der Nichtgespielten.

Theaterstadt? Zeitwende? Morgenrot? Menschenstadt?

Wir lagen abseits, eingefriedigt, in Schlaf. Die Ströme aufsteigenden Lebens, irgendwo fließend, spielerisch abgedämmt, lang zurückgestaut, — brausend müssen sie endlich sich ergießen. Die neue Bühne, die Bühne, die nicht klassisch, nicht modern, nicht kassenbuhlerisch und nicht literaturliebäugelnd, die schlechthin und durchaus: menschliche Angelegenheit ist, die neue Bühne, die bisher Hamburg (wie mancher Groß- und Mittelstadt des alten Deutschlands) — nicht gefehlt hat, nun aber kommen muß, — scheint zu kommen. Der Schauspieler und Regisseur Erich Ziegel, zuerst am Thaliatheater, zuletzt am Schauspielhaus seltene Abende sonderlich, menschlich prägend, eröffnet im September Kammerspiele. Die Voranzeige nennt sie: die literarische Bühne. Doch das ist Plakat, Schlagwort. Angenommen sind unter anderem, zur Uraufführung: Ernst Barlachs Armer Vetter, Georg Kaisers Brand im Opernhaus, Der Doppelkopf von Wilhelm von Scholz, Reinheit von Jakob Scherek, Viktor Georgens Blinder Gott; zur Erstaufführung: Artzibaschew: Eifersucht, Max Brod: Höhe des Gefühls, Bruno Frank: Die Schwestern und der Fremde, Reinhard Goering: Seeschlacht, John v. Gorsleben: Der Rastaquär, Walter Hasenclever: Der Sohn, Hans Johst: Der Einsame, Harry Kahn: Der Ring, Georg Kaiser: Die Koralle, Die Bürger von Calais; Paul Kornfeld: Verführung, Arthur Sakheim: Pilger und Spieler, Wilh. v. Scholz: Gefährliche Liebe, Herzwunder; Carl Sternheim: Der Snob, Bürger Schippel; Strindberg: Traumspiel, Nach Damaskus (I. bis III. Teil), Paria, Mit dem Feuer spielen, Gläubiger; Frank Wedekind: Hidalla, Marquis von Keith, Schloß Wetterstein, Büchse der Pandora, Franziska und ein Einakterzyklus von Heinrich Mann.

Das ist mehr und weniger als ein Programm. Denn es ist Feststellung und Forderung. Feststellung der Zeitwende; Forderung an Dichter, Theaterleiter, Schauspieler, Spielleiter, Zuschauer, — Menschen; Feststellung, daß Kaufmannstadt Theaterstadt, Puppenspiel Theaterspiel und Bühne menschliche Angelegenheit ward.

Von Schwierigkeiten — schon das alte Haus des üblen Neuen Theaters ist eine (bei Hamburgern, für den, der als Hamburger Hamburger kennt), von Schwierigkeiten sprechen wir heute nicht. Wir sprechen von Zukunft nur, soweit sie Gegenwart. Und zukunftsträchtige Gegenwart ist neuer Wille neuen Menschentums.







THIMIG

Soeben erschien:

MAXIMILIAN HARDEN: KRIEG UND FRIEDE

ZWEI BÄNDE

(LEXIKON-OKTAV)

Preis geheftet M. 20,–
In zwei eleganten Halbleinenbanden M. 27,–

Zehnte Auflage

Das Werk gibt den Krieg als politisches Erlebnis, beleuchtet die Hintergründe des Geschehens und Werdens und weist die Wege, die zu dauerndem Frieden führen. Nicht steif im feierlichen, oft das Persönlichste verhüllenden Kleid des Historienwerkes schreitet es einher, sondern während es mit dem Kriegsgang Schritt hält, bringt es den ganzen Geschichtsstoff, aus dem dieser Krieg hervorbrach: bringt ihn aber nicht mit langweilender Gelehrsamkeit, sondern wie frisches Erlebnis, und läßt die Zusammenhänge überall klar durchschimmern. Der Wille des Autors war es, die Hauptgestalten dieser Schreckenszeit und ihrer Ahnenreihen in voller Lebensfülle, ohne Vorurteil, doch mit all ihren menschlichen Zügen gesehen und nachgebildet, vor das Auge des Lesers zu stellen: Bonaparte und Bismarck, Robespierre, Danton, Scharnhorst und Moltke, Metternich, Poincaré, Zar Nikolai, Großfürst Nikolai Nikolaiewitsch, Rasputin, Wilson, Grey, Lloyd George, Clemenceau, Kerenskij, Lenin, Trotzkij: der Zug ist so lang wie Totentänze alter deutscher Kunstmeister. Die Naturgeschichte der russischen Revolution, ihre bewußte Anlehnung an das französische Vorbild von 1789/93, der Ursprung des austro-serbischen Zwistes und der anglo-deutschen Feindschaft: Das und vieles andere ist bisher vielleicht nie so, nie mit dem Werkzeug tief schürfender Einzel- und Völkerpsychologie, dargestellt worden.
Dabei wird über den Frieden, seine Möglichkeiten und Notwendigkeiten (wirtschaftliche, kulturelle, menschheitliche) mehr noch gesagt als über den Krieg. Denn es ist kein Kriegsbuch, sondern ein Werk, das europäische Menschheitsgeschichte und Menschheitssehnsucht als inneres Erlebnis einer Persönlichkeit gibt und den Krieg lange überdauern wird. Als Motto könnte man ihm den Satz Hardens voranstellen: »Der Krieg wäre das ruchloseste Verbrechen aller Zeiten und Zonen, wenn aus ihm nicht Weltwende würde.« Und diese Weltwende herbeiführen zu helfen, ist der fühlbarste Zweck des Werkes.

ERICH REISS VERLAG · BERLIN W 62